ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

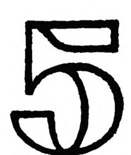
5

1—9—4—0

ГОСЛИТИЗДАТ

ЛИТЕРАТУРНОЕ ОБОЗРЕНИЕ

КРИТИКО-
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ
ДВУХНЕДЕЛЬНИК
ПРИ ЖУРНАЛЕ
«ЛИТЕРАТУРНЫЙ КРИТИК»

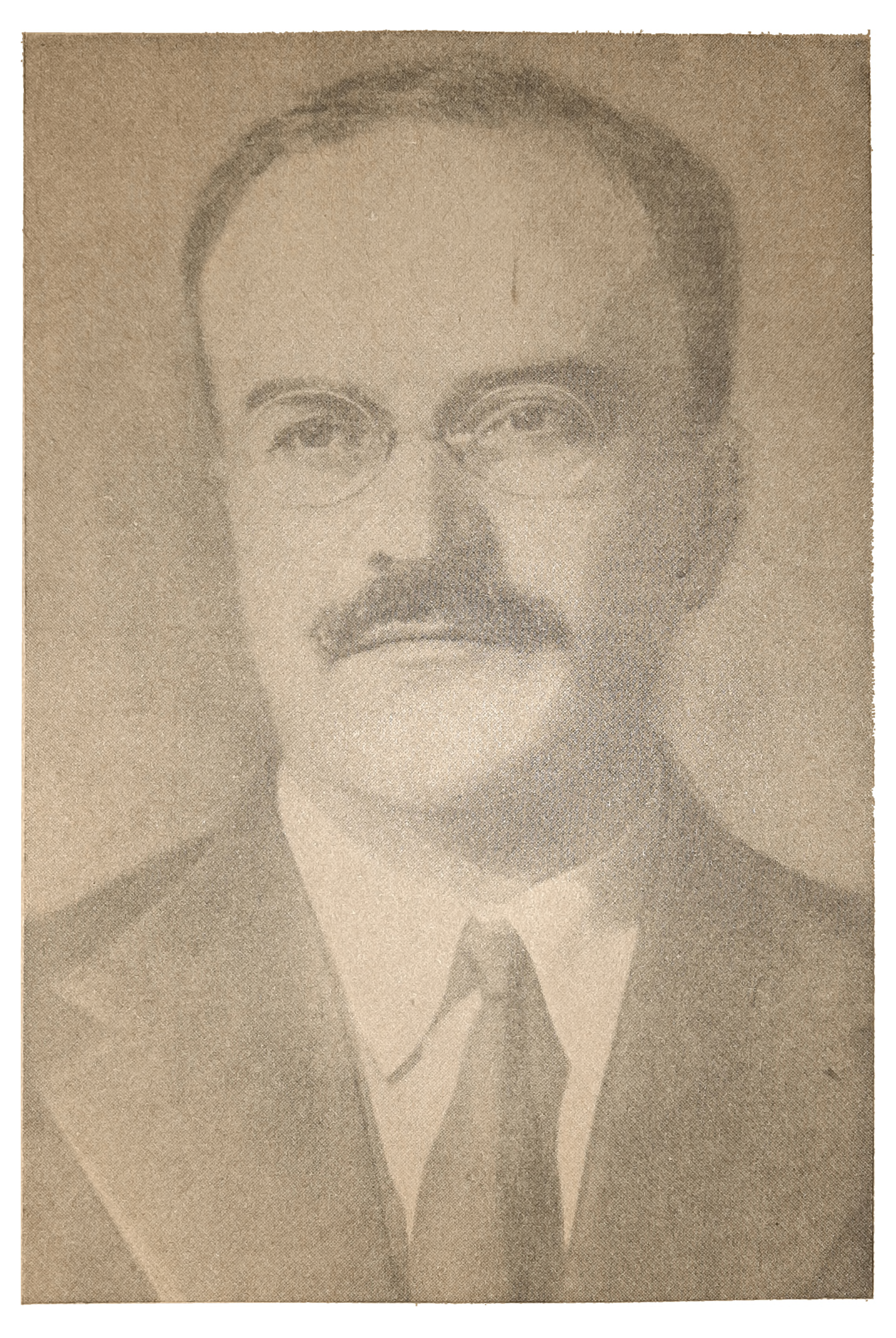


5 марта

1 9 4 0

ГОСЛИТИЗДАТ

СОДЕРЖАНИЕ



ВЯЧЕСЛАВ МИХАЙЛОВИЧ МОЛОТОВ

Указ
ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СССР

О награждении Председателя Совета Народных Комиссаров СССР товарища Вячеслава Михайловича Молотова ОРДЕНОМ ЛЕНИНА

За выдающиеся заслуги в деле организации Большевистской партии, создания и укрепления Советского государства наградить Председателя Совета Народных Комиссаров СССР товарища Вячеслава Михайловича МОЛОТОВА, в день его пятидесятилетия, — ОРДЕНОМ ЛЕНИНА.

Председатель Президиума Верховного Совета СССР
М. КАЛИНИН.

Секретарь Президиума Верховного Совета СССР
А. ГОРКИН.

Москва, Кремль. 8 марта 1940 г.

Верному соратнику Ленина и Сталина — Вячеславу Михайловичу Молотову.

Центральный Комитет большевистской партии горячо приветствует тебя, верного соратника Ленина и Сталина, руководителя Советского Правительства — в день твоего пятидесятилетия.

Всю свою сознательную жизнь ты непрерывно служишь делу рабочего класса, делу коммунизма в качестве выдающегося деятеля и вождя большевистской партии. В черные годы реакции после поражения революции 1905—1907 гг., в годы подъема рабочего движения, в эпоху «Звезды» и «Правды», в огне первой мировой империалистической войны — ты всегда высоко держал знамя большевизма, неутомимо борясь за диктатуру пролетариата в нашей стране. Как член Петроградского Военно-Революционного Ко-

митета ты провел большую революционно-большевистскую работу в Октябре 1917 года. Своей работой в качестве руководителя партийных организаций Донбасса, Украины, Москвы, в качестве Секретаря ЦК ВКП(б), своей многолетней славной работой на посту главы Советского Правительства ты заслужил горячую любовь и огромное уважение партии и трудящихся Советского Союза.

Как один из виднейших вождей большевистской партии, как крупнейший организатор социалистической экономики и новой, коммунистической культуры, ты воплотил в себе лучшие качества политического деятеля ленинско-сталинского типа. Ты всегда вел и ведешь последовательную борьбу за идеи марксизма-ленинизма, неуклонно отстаивая линию партии против врагов партии и советского народа, против троцкистов, зиновьевцев, бухаринцев и других агентов буржуазии.

Твоей энергии, твоей неутомимой работе на посту Председателя Совета Народных Комиссаров Союза ССР страна социализма во многом обязана своими успехами и победами. В своих устных и печатных выступлениях перед партией и страной ты обобщаешь гигантский опыт великой работы по созданию коммунистического общества.

Желаем тебе, наш дорогой друг и товарищ, от всей души многих, многих лет здоровья и дальнейшей плодотворной работы на благо нашей партии, на благо нашей родины, на благо коммунизма.

ЦЕНТРАЛЬНЫЙ КОМИТЕТ ВСЕСОЮЗНОЙ КОММУНИСТИЧЕСКОЙ ПАРТИИ (большевиков).

Рассказы В. Овечкина

Е. Янкелевич

Человека, пишущего о селе понаслышке и относящегося к нему как к экзотике, легче всего распознать по тщательному собиранию «этнографических цветочков». Если принять это, на мой взгляд, правильное положение, то нельзя не сделать выгодного для В. Овечкина вывода. Он пишет о близком, знакомом и кровно любимом. Его интонация проста и естественна. От первого лица в рассказах обычно говорит хорошо грамотный сельский активист, и прямая речь его рассказов отличается от авторской только большей живостью и образностью, да еще некоторой, отнюдь не подчеркнутой, неправильностью местных оборотов.

Эта объективная, спокойная манера, оставляющая в тени новеллиста, особенно хорошо выдержана в рассказе «Болезнь», посвященном необычному поступку одного «интересного человека», Макара Бабкина. Бабкин, в прошлом тихий, забитый, неисправимый вор, после вступления в колхоз работает честно и добросовестно, но затем, наслушавшись речей о достоинствах породы рамбулье, столь несомненных, что сам животновод прямо «украл бы одного из них», Бабкин не выдерживает: он крадет тонкорунного барана-мериноса в соседнем колхозе «Рассвет» и передает его на ферму, до того совершенно лишенную породистых производителей. К несчастью, животные фермы забивают чужака насмерть. Вскоре колхозники обнаруживают, что меринос принадлежит «Рассвету», а вовсе не неизвестно откуда явившийся, приблудившийся баран, как утверждает Бабкин.

В личном бескорыстии похитителя убеждены все.

«В том-то и загвоздка. Он же не себе. В нашу отару пустил. Удобрился, сукин сын!», —

очень сочно высказывает общее мнение тот самый животновод, неосторожное выражение которого «вдохновило» Бабкина на его поступок. Однако немало деревенских «законников» настаивает на исключении вора из колхоза. Защищает провинившегося умный старик Андросов: он приводит в пример деда Люшню, который осеняет крестом впервые вышедший в колхозное поле трактор, и колхозника Петра Денисыча, который в бытность «одноличником» при первом выезде в поле открывал целое молебствие, а тут и шапки

В. ОВЕЧКИН. — Рассказы. Краснодар. Краевое книгоиздательство. 1939. Стр. 195. Тираж 5 000. Ц. 3 руб.

не снял. У первого болит душа за колхозное, второй к колхозу равнодушен, если не враждебен. Авторская мысль словами Андросова выражена точно и убедительно. Новое отношение к труду и собственности выражается в традиционных и устарелых, подчас уродливых формах, противоречащих самой сути нового уклада. Но и молебствие Люшни и кража для колхоза самим выбором объекта показывают силу нового явления, свидетельствуют о порожденном им процессе распада собственнической психологии. Вот эта диалектика старого и нового и составляет большую тему маленькой книжки рассказов. И заслугой В. Овечкина как внимательного наблюдателя этого важнейшего общественного процесса является то, что он при всей зоркости к побегам социализма говорит правду о цепкости и живучести старого уклада. Но эту сторону дела он всегда раскрывает лишь в деталях, удачных и характерных, но чаще всего внешних по отношению к процессу социалистической перестройки села. Так, в другом удачном рассказе, дед, назначенный инспектором по качеству, прежде всего осведомляется:

«А что оно, слышь, это инспехтор, ежели до старого приравнять, — десятский, или же сотский?»

Тот же дед запахивает клин соседнего колхоза, а также костыляет по шее тракториста Мишку Филатова, все время оставлявшего огрехи, несмотря на дедовские объяснения. Бесспорно, В. Овечкиным превосходно выписана фигура кряжистого и ворчливого, неугомонного старика, но «огрехи деда» — характерные детали, а огрехи Филатова, отец которого имел собственный трактор, «грехи», они — существенная помеха, важное противодействие, но Филатов и все Филатовы проходят по полям овечкинских рассказов как бледные тени, точнее, как поводы для слишком экспансивных, но по сути благородных поступков положительных персонажей. Рисовать столь гармоническую картину села в период создания политотделов, значит говорить не всю правду. За это умолчание автор понес художественное возмездие. Его короткие рассказы лишились драматизма, а победы героев оказались неубедительными, немотивированными, ибо Овечкин удалил внешние и внутренние препятствия на пути развития персонажей. Движение героя в его рассказе напоминает прямолинейную форму сюжета в старомодном «образовательном романе» или в «романе путешествий». Герой невозмутимо движется по страницам романа, пока его внимание не привлечет необычный факт, он на него «отреагирует» и пойдет дальше, до следующего факта. Так, Бабкин, отреагировав на слова животновода, потом сталкивается с новым фактом товарищеской помощи его колхозу со стороны «Рассвета». Это заставляет его ощутить общественное как свое не только в пределах своего села, но и в более широком масштабе. Перефразируя знаменитые слова, можно было бы сказать, что в совершенном художественном романе герой, борясь за новые условия бытия, сам изменяется в процессе этой борьбы. Здесь же герой рецептивное существо, «реагирующее» на сваливающиеся из рога изобилия новеллиста, внешние по отношению к деятельности героя, изолиро-

ванные факты, которые как аргументы, как неоспоримые тезисы, тотчас меняют его убеждения.

Такой подход к человеческой душе слишком примитивен и рационалистичен. Простая демонстрация факта обычно недостаточна. Лишь опосредствованные через труд, семью, любовь, через сложнейший переплет человеческих отношений сдвиги, происшедшие в обществе, воздействуют на душу человека. Глубокое понимание многообразия этой связи, на мой взгляд, и делает Григория Мелехова едва ли не самым жизненным и емким образом нашей литературы. Конечно, там мы имеем дело с широким эпическим полотном, но и в новеллах, всегда вращающихся вокруг отдельных случаев или событий, простая констатация их еще ничего не дает.

В некоторых вещах В. Овечкина рационалистический ход обнажен предельно. В рассказе «Цена человека» все село радуется премированию парня, сына конокрада, который, если бы не революция, бесспорно пошел бы по пути отца. Боясь, что читатель не поймет, что́ взволновало колхозников, автор дает в конце ряд иллюстрирующих, пояснительных примеров. Колхозники, по словам одного из присутствующих на собрании, радуются, подобно хозяину, утерявшему и снова нашедшему стадо быков. До революции, когда цена человека была ничтожна, это волнение было бы немыслимо. Эта мысль тут же подтверждается ссылкой на семью некоего Антона Гузыря, плакавшую над трупом кобылы и оставшуюся равнодушной к смерти детей. После революции цена человека стала высшей, ни с чем не сравнимой ценностью. Эта мысль подтверждается на примере колхозников, здесь же на собрании «прорабатывающих» правление за то, что оно во-время не дает подвод для отправки заболевших детей в больницу. Подобное иллюстрирование антихудожественно. Это дешевая и ненужная олеография к благородным сталинским словам и к случаю из жизни, с художественной простотой рассказанному товарищем Сталиным.

В рассказе «Аблакат», где В. Овечкин не задавался специальной иллюстративной целью, он коснулся этой же темы. Кулаки Обозовы роют в конюшне глубокую яму и попадающихся в капкан конокрадов закапывают живьем в степи. Не прибегая ни к особому нажиму, ни к морали, ни к примерам, автор рассказал о хитром «аблакате» Обозове и о его сыне, овладевшем любимой девушкой батрака, и о мести этого оскорбленного человека, выкравшего лучших коней у изувера-хозяина. «Аблакат» — бесспорно лучшая вещь в сборнике, говорящая о несомненном даровании В. Овечкина, сильно портящего свои произведения той тенденцией, которая благодетельна, по мысли Белинского, если она живет в самом произведении, и антихудожественна, если она, как это нередко случается с нашим автором, привнесена в материал извне.

Впрочем, иногда и сама мысль, которую призван проиллюстрировать тот или иной «случай», оказывается бедной, а при более внимательном рассмотрении и ошибочной. В «Неурядице», вопреки взглядам автора, единственным разумным человеком является старик-отец, предлагающий своим двум сыновьям разъехаться и жить

в двух отдельных избах, так как их соцсоревнование превратилось в беспрерывную грызню и шпыняние. Ни о какой взаимной помощи в рассказе нет и намека, но к концу неожиданно обнаруживается, что братья в результате длительной междоусобной войны сближаются и дружно восстают против отцовского плана. Само соцсоревнование братьев выглядит как беспрерывный тяжелый труд. Люди не думают, не отдыхают, проводя буквально целые сутки за работой. Культурный труд советских людей организован иначе. То, что автор изображает как норму, является отклонением от нормы, и мы знаем, что такая лихорадочная, обычно мало продуктивная, работа возникает как следствие отставания, как кампанейщина, вредно отражающаяся и на людях и на производстве.

Авторская ошибка не случайна. Она находит свое последовательное развитие в тех рассказах, темой которых является отношение человека к производству.

Овечкин подчеркивает, что единственным и абсолютным критерием всех человеческих достоинств является производительность труда. Даже принцип вознаграждения он с упрямой последовательностью применяет в таких далеко отстоящих от экономики сферах, как любовь или семья. Конечно, трудно допустить как типическое явление любовь советской девушки к отъявленному лодырю, но уж абсолютно неестественно выглядят выведенные Овечкиным сохнущие от любви друг к другу колхозные Ромео и Джульетта. Коллизия, их разделяющая, ложна, надуманна. Судите сами. Влюбленные не могут соединиться, ибо у нее в колхозе по 14 килограммов на трудодень дают, а у него по восемь. Трудно допустить, чтобы в данном случае этими молодыми влюбленными советскими людьми владели какие-то благородные чувства. Однако автор, по своему субъективному замыслу, вовсе не думал клеветать на них, наоборот, он восхищается ими и рассматривает их коллизию лишь как доказательство любви к своему колхозу. До чего прямолинеен и вульгарен собственный авторский подход, видно из сочувственно цитируемого им письма старика-отца к своему сыну:

«Еще сообщаю тебе, — пишет отец, — что сосватали мы невесту брату твоему Федору, Емельянову Дуньку. Девка стоющая, триста трудодней...»

и т. д.

Ведь так ни один простой, хороший человек не напишет. Так пишут не о людях.

Духовную культуру советского народа нужно изучать так же внимательно и глубоко, с тем же бережным уважением, с каким Тургенев и Толстой изучали культуру своего времени. Женские образы Шолохова и тут являются достойным примером. Глубина и трагизм их переживаний, несмотря на несколько бо́льшую элементарность натуры, заслуживают сопоставления с эмоциональным миром великой русской классики. Но перед писателем, изображающим людей нашего времени, стоит более сложная задача: сохранив всю силу и тонкость эмоций, показать их как переживания интеллектуально развитого человека, включающего весь мир в сферу своих интересов. Герои В. Овечкина говорят только о трудоднях и

при этом только в своем селе. Как реликт, как остаток былой патриархальной косности такая идеология не редкость. Но она уступает место широкому, свободному охвату явлений, и тут наш «ловец момента» ничего не заметил. А не заметил он потому, что этот патриотизм в пределах только своего села и колхоза кажется ему высшим и абсолютным достижением. В. Овечкин не видит двух типов патриотизма: одного — сжимающего сердце от любви только к тому уголку, где ты родился, и другого — расширяющего сердце, когда любовь к людям своего села перерастает в любовь к людям своей страны, а с ней ко всему народу, людям, уверенными шагами идущим к коммунизму.

Свободнее всего от указанных недостатков последний рассказ. Завершая книгу, он как бы полемизирует со многими заключенными в ней произведениями. Выведенный в нем проводник тракторов, обаятельный старик Данилыч, полон огромного любопытства. Он стремится проделать самые отдаленные маршруты. И где бы он ни находился, он ни на минуту не перестает выспрашивать, выпытывать, выуживать. Он немного чудак, этот Данилыч, но как далек он от лесковских бродяг и калик с их всегда несколько болезненным правдоискательством. Он любит свою страну всем сердцем, верит в ее правду и хочет только одного — получше узнать ее. До самой смерти Данилыч не перестанет удивляться обширности ее земель и смелости ее замыслов. Вот этот последний из довольно многочисленной галлереи стариков, зарисованных В. Овечкиным, быть может, самый обобщенный и в то же время самый правдивый и конкретный образ книги. В нем сказались и широта кругозора, и подлинный патриотизм, и бесконечное любопытство советского человека ко всему на земле.

В восьмой книге «Красной нови» за 1939 год напечатан очерк В. Овечкина «Прасковья Максимовна». Нам казалось целесообразным дополнить нашу рецензию кратким разбором несколько позднее появившегося очерка, так как многие достоинства писателя выступают здесь наиболее отчетливо, и это в известной мере позволяет нам судить о правильности намеченного им пути. Конечно, подобное суждение, высказанное на основе небольшого очерка, может быть только предположительным.

Прасковья Максимовна Бондаренко, стахановка, звеньевая в одном из колхозов Краснодарского края, рассказывает автору о своей работе, а главное, о тех трудностях, которые выпадают на долю подлинного новатора. На сей раз В. Овечкин говорит о трудностях, не преуменьшая и не преувеличивая, соблюдая ту же правду, что и в верной до последней запятой записи речи взволнованной рассказчицы.

Сама Прасковья Максимовна взволнована, в первую очередь, безликостью своего врага. Дело в том, что хотя никто больше не решается явно ставить палки в колеса стахановскому движению, но все, кто еще по лености и косности продолжают отлеживаться в стороне, не перестают злословить по ее адресу. Даже козыряющий иностранными словами парторг и председатель колхоза относятся

к ее «эксцессам» со сдержанной «антипатией». И хотя заодно с районным руководством они и задаривают ее премиями («Третий патефон хотели дать. Я говорю: «Да куда мне их девать, — солить, что ли?»), но никакой помощи не оказывают. Эта смуглая, беспокойная, похожая на цыганку женщина им непонятна и неприятна. Они с упоением сравнивают свои успехи 1938 года с 1932-м, а она предлагает равняться на 1942-й, на то, что будет, на ту мечту, реальные основания которой она ощущает с непогрешимой достоверностью. Каждый новый успех, каждое новое практическое достижение ширят, раздвигают для нее рамки желаемого и приближают к нему.

Вот по этому-то пути Прасковья Максимовна не только хочет итти сама, но во что бы то ни стало должна направить и все село. И тут препятствием на ее пути становится лень многих и многих односельчан, причем лень вовсе не означает сиденье сложа руки, ибо, убедившись в высокой стоимости трудодня, колхозники буквально дерутся за каждый наряд.

«Учиться надо, в школу итти на старости лет, забивать себе голову всякой яровизацией, гибридизацией. Так оно страшно кой-кому показывается, что не нужны ему и двадцать, и тридцать килограммов, оставили бы его только в покое».

С умственной ленью, с наследием вековой отсталости борется новатор, и борьба эта трудна, ибо даже наглядное доказательство преимуществ убеждает (и это всячески подчеркивает автор) далеко не сразу.

Овечкин-очеркист устами Прасковьи Максимовны выказывает куда более правильное понимание психологии колхозника, нежели Овечкин — автор новелл.

Автор показывает, как стахановский труд и личная заинтересованность в эффективном урожае обязательно влекут за собой тягу к усвоению основ химии, биологии, ботаники. В. Овечкин говорит и о том, как в борьбе с рутиной развивается колхозный человек и учится все рассматривать с более общей и более высокой точки зрения, нежели его сельская колокольня.

Почему же очеркист оказался умнее и зорче новеллиста? В значительной мере нам кажется, что это следует отнести не за счет нескольких месяцев писательского развития, а за счет самого жанра. Рассказ требует куда более «свободного» обращения с материалом, большей способности, отвлекаясь от частных наблюдений, строить обобщение, да и самый сюжет как выражение типических противоречий должен свидетельствовать об этом умении обобщать. Такой «свободой» В. Овечкин еще не обладает. Вот почему, самостоятельно создавая сюжет, он нередко оказывается в плену частностей и принимает побочное за основное. Когда же перед ним стоит задача точного воспроизведения отдельных выдающихся явлений, он с большой зоркостью и наблюдательностью улавливает в нем типические ведущие черты нового времени. В данном случае В. Овечкину это удалось отлично. Он создал превосходный художественный очерк. Возможно, что его дорога к высокохудожественной новелле или роману лежит именно через очерк.

„Зеленая лампа“

С. Павлов

Книга Емелина представляет собой художественную хронику петербургской жизни на рубеже двадцатых годов прошлого века. В центре повествования стоит вольное содружество либерально настроенной дворянской молодежи столицы, хорошо известное по биографии Пушкина. Одно из основных действующих лиц — сам поэт.

Художественность книги, т. е. специфика ее как произведения искусства, определяется, прежде всего, вольной цитацией документальных источников, а также отсутствием кавычек и библиографических сносок при использовании последних.

Например:

«Я не понимаю, Александр, у тебя благородный характер, рыцарские взгляды, и вместе с тем ты сердишь меня. Зачем ты вертишься в театре около Чернышева и всей этой сволочи? Ты остришь перед ними и шутишь, будто ждешь их благосклонной улыбки. Ведь ни сочувствия, ни понимания ты у них не найдешь. Ты обещал мне прекратить все это. А теперь, говорят, ты снова, чуть поманит тебя этакий звездоносец из кресел, летишь к нему. Нехорошо, Пушкин, нехорошо», —

дружески выговаривает поэту Пущин.

Это известное место из воспоминаний последнего:

«Пушкин, либеральный по своим воззрениям, имел какую-то жалкую привычку изменять благородному своему характеру и очень часто сердил меня и вообще всех нас тем, что любил, например, вертеться у оркестра около Орлова, Чернышева, Киселева и других: они с покровительственною улыбкой выслушивали его шутки и остроты. Случалось, из кресел сделают ему знак, он тотчас прибежит. Говоришь, бывало: «Что тебе за охота, любезный друг, возиться с этим народом; ни в одном из них ты не найдешь сочувствия и пр.». Он терпеливо выслушает, начнет щекотать, обнимать, что обыкновенно делал, когда немножко потеряется. Потом, смотришь, — Пушкин опять с тогдашними львами! Странное смешение в этом великолепном создании».

Для усиления художественности широко используется пейзаж, уже не опирающийся на документальные источники.

Например:

«Над Петербургом растягивались сумерки. Холодные, зимние сумерки. Тихо кружились в воздухе редкие блестки снега, играли гранями на свету фонарей и окон».

Ст. ЕМЕЛИН. — Зеленая лампа. Л. Гослитиздат. 1939. Стр. 238. Тираж 10 000. Ц. 4 руб. 75 коп.

Или:

«Лед на Неве прошел. Весна наступила ранняя. И, сбросив зимние оковы, пышно и полно несла Нева свои воды (ср. у Гоголя: «...мчит он сквозь леса и горы полные воды свои». — *С. П.*) По вечерам мерцали уже бледные зори. По вечерам над Невой воздух походил на серебристую вуаль. Здания на Васильевском острове и на Петербургской стороне казались силуэтами, вырезанными из черной бумаги. По утрам было свежо, но прозрачно. И небо ясное, синее, весеннее. Апрель ликовал над Петербургом».

Или:

«По царскосельскому парку проходила весна. Омытая теплым дождем хвоя блестела, как лакированная. У лиственниц набухли почки, кое-где они лопнули, и прозрачно-кружевная бледная зелень мелких листов разбежалась по веткам. Царскосельская весна, тихие аллеи, задумчивые лебеди, бесшумно скользящие по зеркалу прудов. Островки с перекинутыми мостками. Прозрачные до дна воды. Статуи, белые здания, храмоподобные галлереи...»

Или:

«День незаметно тускнел. За окном разливался над городом весенний вечер. И была в этом вечере глубокая печаль. Умирание веселости дня. Тоскующий вечер. Опасные часы уединения» (? — *С. П.*)

На документальные источники, как мы сказали уже, пейзаж не опирается. Он опирается на источники литературные. Автор, вероятно, думает, что пейзаж его походит на пейзажи Тургенева и Чехова. Мы же думаем, что скорее всего на плохо усвоенного Бориса Зайцева.

Но так как одной вольной цитации документов, даже если бы она сочеталась с пейзажем, — мало, автор оказывается вынужденным вводить в текст хроники сцены, представляющие собой плод чистого вымысла.

Например:

«Губы Пушкина склоняются к плечу. Рукой он крепко сжимает талию Оленьки Масон.

— Оленька... у тебя плечи, как гиацинты...

Завитки золотого хмеля клонятся ниже, щекочут ему щеку...

— Шалун... повеса безобразный... — Она старается заглянуть ему в глаза. Веселая, резвая, чувственная, она волнует».

Каждый из приемов, применяемых автором в целях достижения эффекта художественности, приносит книге свой вред.

Широкая цитация документальных источников, хотя бы и вольная, без кавычек и библиографических сносок, приводит к тому, что читателя во время чтения книги не покидает чувство гнетущей скуки. Особенно если он, читатель, сколько-нибудь ориентирован в биографической литературе о Пушкине, хотя бы в пределах известного вересаевского монтажа.

Чувство такое: читай — не читай, — все, что будет дальше, можно предсказать с математической точностью. Если на одной

странице Пушкин, в гостях у Николая Тургенева, растянувшись на столе, пишет свою оду к вольности, то на одной из последующих его неминуемо вызовет к себе Милорадович и объявит ему, что в правительственных сферах недовольны его политическими стихами. И Пушкин попросит перо и бумагу и собственноручно перепишет все свои опыты в этом роде. И польщенный Милорадович воскликнет: — Ah, c'est chevaleresque! И отпустит Пушкина, доложив Александру I, что объявил поэту от высочайшего имени прощение за все его непозволительные выходки.

Так все и происходит. Дело доходит до смешного. Кто-то из мемуаристов вспоминал, что в эти годы Пушкин, сидя у себя дома, любил развлекаться стрельбой в цель из пистолета восковыми пулями. Читая книгу Емелина, беспокойно ждешь: будет стрелять восковыми пулями или не будет? И, дойдя до шестьдесят первой страницы, успокаиваешься: стреляет. Даже картинка соответствующая помещена.

Опирающийся на плохо усвоенного Бориса Зайцева пейзаж сообщает книге ощутительный налет парфюмерно-галантерейной красивости. Сцены, сделанные в порядке вольной композиции, по сути дела выводят ее за пределы литературы. Пушкин, сравнивающий плечи лежащей на его коленях Оленьки Масон с гиацинтами, — это такая пошлость, которая у самого заядлого любителя исторических интимов не может вызвать ничего кроме краски стыда.

Выводы ясны: появление книги Емелина может быть объяснено только неосмотрительностью или дурным вкусом людей, способствовавших ее изданию.



„В последний час“

М. Никитин

Книга рассказов Кондр. Урманова издана к 20-летию освобождения Сибири от колчаковщины. Заглавие ее—«В последний час» — не случайно: во всех рассказах, составляющих сборник, речь идет о последнем часе сибирской белогвардейщины, которая перед бесславной своей гибелью пыталась огнем и мечом смирить поднявшийся против омского диктатора революционный народ. Тематическая направленность сборника строго ограничена, автор не преследует цели показать колчаковщину в ее последовательном развитии, — он показывает только агонию сибирской контрреволюции.

Большинство героев Кондр. Урманова — крестьяне из сибирских степных сел.

В конце 1919 года в известном «Письме к рабочим и крестьянам по поводу победы над Колчаком» В. И. Ленин писал:

«Чтобы уничтожить Колчака и колчаковщину, чтобы не дать им подняться вновь, надо всем крестьянам без колебаний сделать выбор в пользу рабочего государства. Крестьян пугают (особенно меньшевики и эс-еры, все, даже «левые» из них) пугалом «диктатуры одной партии», партии большевиков-коммунистов.

На примере Колчака крестьяне научились не бояться пугала.

Либо диктатура (т.-е. железная власть) помещиков и капиталистов, либо диктатура рабочего класса» (Ленин. Собр. соч. Т. XXIV, стр. 435—436).

Герои Кондр. Урманова — это как раз те крестьяне, которые с оружием в руках поднялись против диктатуры помещиков и капиталистов и приняли диктатуру пролетариата. Они прекрасно понимали цели кровавой борьбы, хотя, может быть, не умели четко их

Кондр. УРМАНОВ. — В последний час. Рассказы о колчаковщине. Новосибирск. Новосибирское областное издательство. 1939. Стр. 135. Тираж 10 000. Ц. 2 руб. 75 коп.

формулировать. В рассказе «Красные бусы» один из героев так объясняет причину своего сопротивления белому начальству:

«— Господа — они хитры... забирают нас в солдаты, чтобы мы друг дружку били, а мы взяли да целым селом не пошли... Спалили, голова, — все село спалили; которых постреляли, а я вот убег, думаю к красным проехать... Они там вон, далеко, а тут белые царя себе... нового выбрали — Колчака... Вот и воюем сами промежду себя...»

В другом рассказе — «Кровь на снегу» — старик-охотник никак не может понять, почему это русские воюют с русскими. Колчаковцы пытаются мобилизовать его сына — Кузьму. Кузьма уходит от мобилизации. Провожая сына, старик Митяй с тревогой спрашивает:

«— Про замирение-то не слыхать?

Кузьма ответил коротко и непонятно:

— Никакого замирения у нас с беляками не может быть. Либо мы, либо они. До последнего...

— Тебя ж, сынок, Колчак забрал?..

Кузьма улыбнулся, а товарищ (его) ответил:

— Взять-то взял, да не удержал. Плохие мы защитники для господ...

Дед Митяй недоумевал:

— А как же теперь?

— Идем своих искать...»

Читатель, сколько-нибудь знакомый с историей партизанского движения в Сибири, не может не признать, что автор не погрешает здесь против жизненной правды. В Сибири именно так и было: колчаковцы заставляли крестьян итти в армию, крестьяне не хотели драться за «господ», — тогда появлялись каратели, а крестьяне уходили в тайгу. Каратели жгли, грабили, убивали, — крестьяне сбивались в партизанские отряды. Наивные таежники, вроде дяди Митяя, нетерпеливо ждущие «замирения», на своем тяжком опыте убеждались в том, что «замирения с беляками не может быть».

У старика Митяя вся жизнь сосредоточилась на сыне. Сын возвращается из партизанского отряда тяжко больным. Белые узнают об этом и врываются к старику. Он пытается защитить сына. Его убивают, а мирную таежную избушку отдают во власть огня. Одно только живое существо остается на пепелище — старый охотничий пес Черныш. Рассказ производит сильное впечатление.

Как авторскую удачу следует еще отметить рассказ «Красные бусы». Другие вещи сборника только называются рассказами, — на самом деле это или эпизоды колчаковских зверств («Маринка», «В степном городке»), или воспоминания о колчаковщине («Встреча», «Листопад», «Сын»).

Увидев падающий листок, автор вспоминает, как в партизанские годы они хоронили боевого товарища и как на могильную плиту упал тогда такой же точно листочек. Березка под окном мотивирует цепь воспоминаний автора об одном боевом эпизоде, героем которого был погибший товарищ.

В рассказе «Встреча» воспоминания вызваны возвращением автора к местам прежних боев. О воспоминаниях своих автор рассказывает не очень ярко. Он не уберегся от некоторой сентименталь-

ности тона, совершенно не соответствующей теме рассказа. Очень раздражают также допущенные им красивости («березка под моим окном сбросила на землю золотой венок своих убранств»).

Самая крупная вещь сборника, по которой названа вся книга, также выдается за рассказ. На самом же деле здесь соединено несколько эпизодов, сюжетно между собой не связанных. Автор рисует отдельные картины эвакуации колчаковцев, и перед читателем последовательно проходят: мальчик-газетчик, у которого офицер отнимает деньги и газеты, группа бегствующих белогвардейцев, философствующих о падении русского народа-«богоносца», а потом по-звериному грызущихся из-за места в вагоне, и, наконец, встает скорбная фигура женщины, мечущейся около тюрьмы, из которой должны вывести на расстрел ее мужа-большевика. Все эти эпизоды не вмещаются в плотной и замкнутой композиции рассказа. Они являются скорее этюдами для романа, для эпопеи.

Роман о колчаковщине... Здесь уместно будет сказать, что такого романа в нашей литературе еще нет. В то время как деникинщина, врангелевщина и т. п. прекрасно обрисованы в произведениях Алексея Толстого, Михаила Шолохова, А. Серафимовича, — колчаковщина все еще остается вне сферы внимания наших историков-романистов. Упущение непонятное: борьба против колчаковщины занимает важное место в летописях гражданской войны.

Какие же получаются выводы? Кондр. Урманов написал книгу нужную и доброкачественную. В пределах взятой темы он с своей задачей справился. Больше всего ему удались крестьяне-партизаны. Автор угадывает даже отдаленные их помыслы. Язык их он знает так хорошо, что и сам думает, а иной раз и пишет, по-крестьянски. Последнее — уже нехорошо. В авторской речи такие «чалдонские» выражения, как «вершни казаки» (т. е. верховые, конные казаки), совершенно недопустимы.

Нужно еще сказать, что автору сильно вредит запоздалое увлечение олеографической прозой ранних серапионовцев. Время от времени это увлечение портит его синтаксис. Вот пример:

«У лошади намерзло под копытами, трудно бежать. Табун рассыпается, одна за другой овцы бегут в пригородный поселок к дворам.

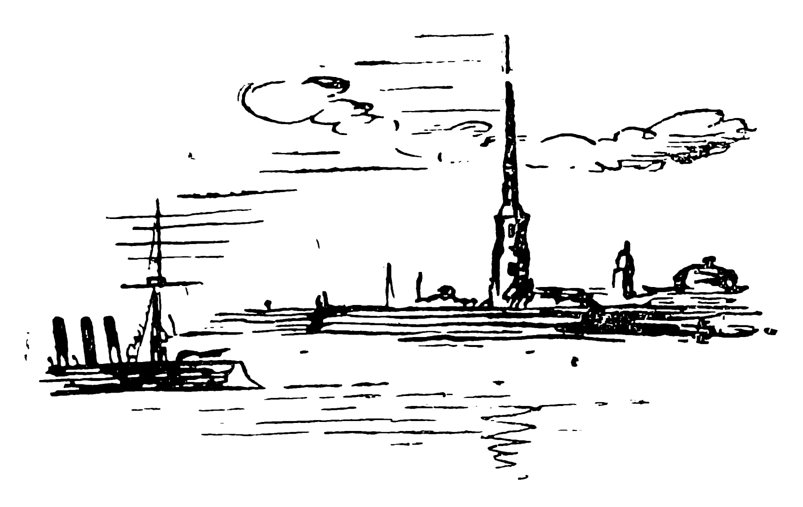
И тогда —

— над белой равниной степи, куда ленточкой тянутся обозы, у видневшегося разъезда, где голыми ветками машут тополи в студеное небо, взметнулся белый столб дыма и:

— р-р-р-р-р...»

Манерная фраза «И тогда» и т. д. вторгается как инородное тело в строй авторской речи, простой, ясной и достаточно выразительной. Автору необходимо отказаться от этого манерничания, так же как и от натурализма в крестьянской речи.

Это тем более необходимо, что автор в настоящее время заканчивает книгу о сибирском народном герое — командире партизанской армии — Мамонтове. В этой книге мы не хотели бы встречаться ни с «вершними казаками», ни с фразами, оканчивающимися нечленораздельным: — р-р-р-р-р.



Сердца друзей

Ю. Нейман

Диапазон тем, затронутых в небольшой книге Юрия Инге, — огромен. Здесь гражданская война и строительство, образы вождей и скромных советских граждан, любовь и смерть, лирика и героика. Инге не приходится как будто обвинять в невнимании к сегодняшнему дню — нет такого значительного события в биографии нашей страны, на которое поэт не откликнулся бы в своей книге.

Нельзя как будто упрекнуть Юрия Инге и в небрежном отношении к форме. Нам известна еще одна его книга — поэма «Биография большевика» — вещь ученическая, изобилующая грубейшими стилистическими промахами. Стихи, вошедшие в сборник «Сердца друзей», сделаны тщательней. Точная, достаточно свежая рифма, не совсем неожиданный, но и не слишком затасканный образ... Поэтические произведения, написанные на таком техническом уровне, обычно читаются легко и возбуждают в первую минуту даже приятные чувства.

Но только в первую минуту. Знакомясь с одной, другой, третьей вещью, читатель начинает испытывать раздражение, постепенно нарастающее и отнюдь не соответствующее ровному течению стиха. И анализируя это ощущение, читатель приходит к выводу, что его раздражает именно эта плавность, гладкость, успокоенность.

В стихотворении «Новогодняя ночь», открывающем книгу, имеются строки:

> И полон я спокойного раздумья
> О времени премудром и седом.

Это двустишие можно было бы поставить эпиграфом ко всей книге. Печать странного спокойствия лежит на этих стихах. До того спокойно и неторопливо фиксирует поэт наше время, что оно становится под его пером чем-то бесцветным и плоским.

В мире, нарисованном Юрием Инге, все закончено и понято, решены все вопросы. Действия в его стихах почти нет, эмоции вялы,

---

Юрий ИНГЕ. — Сердца друзей. Стихотворения. Л. Гослитиздат. 1939. Стр. 103. Тираж 5 000. Ц. 2 руб. 50 коп.

малокровны, они послушно укладываются в описательные, статичные, убаюкивающие строки, звучащие на одной ровной ноте.

Чрезвычайно характерны в этом смысле «эпический» тон и композиция уже упомянутой «Новогодней ночи». Друзья невесело встречают Новый год. Внезапно стучат в окно...

...Тогда вошел Иосиф Джугашвили
Желанным гостем к родичам своим,
И новогодний праздник оживили
Слова того, кто всюду был любим, —
У скал аджарских, на озерах сванов,
В садах армян, на пастбищах лезгин...

. . . .

Дождь барабанил. Вымокшие совы
О ставни бились кончиками крыл.
Пылал очаг. За гостем было слово.
Умолкли все, и он заговорил.

Речь вождя, преобразившая сборище, по нашему разумению высший пункт лирического напряжения вещи, ядро, для которого написано все стихотворение. Мы имеем в виду не переложение прозы в стихи, но создание своими поэтическими средствами строф, хоть в какой-то мере адекватных волнению, вызываемому речью. Однако там, где нужны действенность, огонь, страсть, Инге немедленно отступает. Он уклоняется в статичное, вялое описание:

Быть может, в это время по долинам
Шагал продрогший пахарь у сохи,
Рыдал пастух над трупом буйволиным,
Ашуг слагал суровые стихи.
В бесхлебный край, измученный и грустный,
Тащилась с гор убогая арба,
Над вытоптанным полем кукурузным
Голодные кружились ястреба...

Получилась однотонная, растянутая, маловпечатляющая вещь, лишенная ядра. Рама без картины.

Разумеется, бывают поэты различных темпераментов. Мы не вправе требовать от каждого из них страсти пророка и трибуна, иной силен в создании сдержанных, пластически ясных образов. Но в соответствии с этим повышаются и требования к образам и мыслям, в них вложенным. Взамен недостающих эмоций читатель ждет острых, отточенных мыслей, глубины и новизны восприятия.

В стихотворении «Порох» Инге достаточно горделиво говорит:

Наступит день: и труд мой, как основа,
Понадобится будущим векам,
Я мысль свою, заверстанную в слово,
Как эстафету в беге передам.

Мы понимаем, что автор этих строк подразумевает здесь не только свой индивидуальный труд, но труд всего поколения. Однако это не снимает ответственности с поэта Юрия Инге. Какую же свою, им самим выношенную поэтическую мысль «заверстывает» он для потомства?

Возьмем несколько стихотворений наудачу.

«Колыбельная»... Всем знакомый каркас стихотворений подобного типа таков: «Мирно расти, мы тебя охраняем, вырастешь, узнаешь боевые тревоги».

У Инге:

Не подпустим мы врага
И на выстрел пушечный,
Ну, так спи, сынок, пока
С саблею игрушечной.

Это — совершенно правильное, но общее решение темы. Ничего своего поэт сюда не привнес, воспользовавшись готовой схемой.

Подчас Инге пытается достигнуть своеобразия путем механического включения лирики в политические стихи, путем физического, а не химического соединения «личного» и «общего». Очень показательна в этом смысле «Пограничная зона», откуда совершенно безболезненно можно вынуть сердцевину — замкнутое, неспаянное с обрамлением лирическое стихотворение:

В последний раз замрут и разойдутся
На полустанке сонном поезда,
И с облака широкого, как блюдце,
Скользнет на землю легкая звезда.

Знакомый путь. Чужие не отыщут
Среди сугробов, сосен и дорог
Обычный признак теплого жилища —
Затепленный тобою огонек.

Я раскрываю двери, как страницы...
Ты спишь, не слыша (?), я тебя зову...
Мне захотелось вдруг тебе присниться
И лишь потом возникнуть наяву... и т. д.

Все рассказанное в этих гладких строчках никак не связано с пограничной зоной, часовыми и кордонами, о которых говорится в начале стихотворения. Все это могло происходить и в другом месте. Поэтому искусственной, приклеенной кажется концовка:

Шестую часть земли оберегая,
Стоят полки... Сверкает Млечный Путь...
Мы на границе. — Спи же, дорогая,
Но и во сне об этом не забудь...

Поэт точно ленится проникать в глубину явлений, ограничиваясь беглыми записями, фиксацией положений. Он пишет о девушке-враче, мчащейся к больному сквозь лесной пожар, о герое-летчике, сыне старого дворника, о пастухе, ставшем скрипачом. Это наши люди, герои нашего времени, и заслуга поэта в том, что он как-то увидел, отметил этих людей. Но он не раскрыл их внутреннего образа, ограничившись поверхностной зарисовкой, не проник в «сердца друзей», но наспех зачертил силуэты прохожих, т. е. пошел по линии наименьшего сопротивления.

Та же вялость и пассивность ощущается и в работе поэта над формой. Инге не преодолел, по крайней мере, десятка литературных влияний. Кого не услышишь в его стихах — здесь символисты и акмеисты, Тихонов и Пастернак... Нет только одного — поэта Юрия Инге с интонациями и мыслями, ему одному присущими.

В одном из стихотворений Инге, повидимому, сознательно подчеркивает свое «отталкивание» от Блока, перефразируя «Незнакомку»:

Свои серебряные перья
Качали снежные кусты,
И словно древнее поверье
Средь тишины звучала ты.

Неуместное кокетство! У поэта более самостоятельного такой прием только подчеркнул бы его поэтическое своеобразие, у Инге эти строки звучат просто как дурное подражание Блоку.

Много в стихах попросту безвкусных строк.

Нестерпимо слащавы такие устарелые «красивости», как:

И бросали снопы камелий
К их усталым, больным ногам

(про матросов, возвращающихся из плена) («Разлука»).

На атласный, розоватый снег («Звезда»).
Затаен в его ресницах строгих
Скромностью подавленный упрек и пр., и пр.

Все это тем более грустно, что мы имеем дело с поэтом, хоть и молодым, но далеко не начинающим.

Поэту с подобным опытом нельзя простить такую кое-как срифмованную, дурную прозу:

Отцы платили штраф, — но деньги
Нас все же не заставили кричать,
Борьба сбавляла балл за поведенье,
На двери школы наложив печать («Была весна»).

Или же:

Он славил страну победившего класса,
На крыльях победы полнеба пройдя.

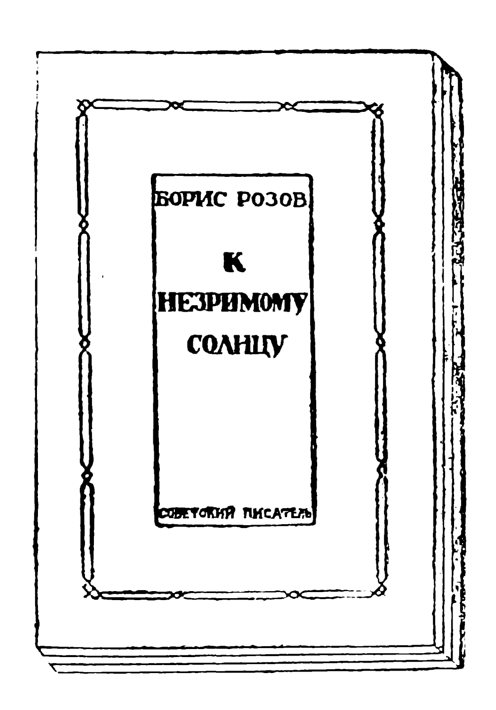
Последнее двустишие взято из стихотворения «Прощай», которое может служить примером ужасающей поэтической недобросовестности. Эта сырая и холодная вещь похожа на отписку, она ниже всех технических возможностей Ю. Инге и ни в какой мере недостойна памяти героя, которому она посвящена.

В книге есть вещи относительно более удачные. Лучше других написаны стихи «За нарвской заставой», «Стрельнинский парк», «Киров в колхозе», «Дружба». Но и эти стихи отмечены (хоть и в меньшей степени) недостатками, свойственными всему творчеству Ю. Инге: отсутствием оригинальных мыслей, сглаженностью и, главное, холодностью. Характерно, что у Инге нет своей, излюбленной темы. Он с одинаковой готовностью и одинаковым равнодушием откликается на любую.

Выпуск книги стихов для лирического поэта — серьезный и ответственный шаг. Достоинства и недостатки, мало заметные в стихах, напечатанных порознь, — в книге становятся яркими, очевидными; перед читателем — общий облик поэта, его лицо, его индивидуальность. Если же лицо это невозможно определить, до того оно бледно и стерто, до того похоже на десятки других, — книгу можно считать несостоявшейся. К числу таких книг приходится отнести и «Сердца друзей» Юрия Инге.



Коротко о книгах



«К незримому солнцу»

Повесть Б. Розова о слепом художнике Протанове рассказывает о том, как ослепший от удара по голове во время разгона демонстрации у Казанского собора художник создает свою систему живописи, позволяющую ему продолжать творческую работу.

Клавиатура красок, изобретенная слепым художником, заключалась в следующем: «Каждая краска и каждый оттенок имели свой собственный выпуклый знак — словесный или цифровой, а может быть, и комбинированный. На полотне рама с веревочной сеткой из правильных квадратиков, — ею будет ориентироваться он во время работы при помощи осязания».

Пользуясь этим приспособлением, художник создал ряд картин, вызвавших живейший интерес широкой публики и специалистов.

Возвращенный к жизни художник проводит большую организационную работу по созданию Всероссийского общества слепых. «Со всех концов России летели письма. Из провинции откликались не только одиночки, но и целые группы слепых, желали вступить в союз, просили указаний... Союз нужно было создать, этого требовала жизнь. Двести пятьдесят тысяч — ведь это целый народец, рассеянный по необъятным просторам русской земли! И этот народец нужно собрать воедино, сплотить в могучую трудовую армию, вдохнуть в него бодрость и веру в лучшее будущее, вооружить его полезными для жизни знаниями...»

Повесть Розова написана по материалам биографии художника В. И. Нечаева, ослепшего в двадцать лет. Нечаев создал свой особый метод живописной работы. Его картины с успехом выставлялись на различных выставках.

В 1916 году Нечаев вместе с автором книги организовал Всероссийский союз слепых. Умер Нечаев в 1933 году.

Вышла книга Б. Розова в Ленинграде в издательстве «Советский писатель».

М. Р.

«Страницы жизни»

Воспоминания заслуженного деятеля искусств, орденоносца М. А. Ростовцева охватывают период с конца 70-х годов прошлого столетия вплоть до 30-х годов нынешнего и в живых, хотя и беглых, зарисовках показывают путь артиста от подмостков провинциальной эстрады, где он выступал в качестве плясуна, к полному развертыванию его незаурядного дарования комедийного актера. М. А. Ростовцев открыл в себе в революционную эпоху новые возможности творческого роста и занял одно из ведущих мест в ансамбле Ленинградского Малого оперного театра.

В книге М. А. Ростовцева оживают эпизоды кочевой жизни маленького актера дореволюционной России, нравы провинциальных антрепренеров, условия работы гастролирующей труппы.

М. А. Ростовцев был поочередно плясуном, куплетистом, артистом оперетты.

Интересна попытка артиста ввести в исполняемые им куплеты политические мотивы. Эти куплеты сочинял он сам. Попытка окончилась арестом М. А. Ростовцева и тюремным заключением, откуда его вызволила администрация труппы. Однако после освобождения за Ростовцевым было установлено неустанное наблюдение: каждый вечер на спектакле присутствовали либо полицмейстер, либо его помощник. Это так нервировало артиста, что он покинул труппу.

Последние главы книги рассказывают о работе М. А. Ростовцева в 1919—1920 годах в театре Комической оперы, созданном К. А. Марджановым, и затем в системе государственных академических театров, о годах исканий, о работе над созданием нового советского репертуара.

Книга издана Государственным ордена Ленина академическим Малым оперным театром.

Н. Б.

«Герой бразильского народа»

Книга А. Я. Лурье, выпущенная Воениздатом в «Библиотеке красноармейца», рисует образ народного героя Бразилии Луиса Карлоса Престеса.

Сын офицера бразильской армии, Луис Карлос Престес в 18 лет уже был принят в военную академию, которую блестяще закончил.

Автор рассказывает, как просто и по-товарищески обращался со своими бойцами Престес. В частях, которыми он командовал, не допускались телесные наказания, не допускалось и грубое отношение офицеров к солдатам. Всякий обиженный шел прямо к Престесу и находил у него защиту. Престес лично обучал своих бойцов грамоте. Его любили не только солдаты: он был самым популярным человеком в Бразилии.

Когда в июле 1924 года в центре кофейной промышленности — Сан Паулу — возникло военно-революционное восстание, Престес с двумя тысячами солдат примкнул к восставшим и двинулся к ним на помощь. Офицеры бежали, и Престес остался один во главе отряда, которому пришлось держать фронт против 10 тысяч правительственных войск.

В феврале 1924 года колонна Престеса перешла границу Боливии и сдала там оружие. Престес остался в Боливии до 1930 года, когда к власти пришло либеральное правительство Варгаса. Престес, бывший уже в это время коммунистом, стал во главе революционной организации «Национально-освободительного альянса», поднявшей восстание против Варгаса. Восстание было подавлено. 17 тысяч защитников свободы оказались в тюрьмах, а в марте 1936 года был выслежен и арестован Престес. Он находится до сих пор в заключении, несмотря на требования трудящихся всех стран Южной Америки освободить его.

Ф. К.

«Каховка»

Книга К. Ананьева, выпущенная Воениздатом в «Библиотеке красноармейца», рассказывает о выполнении сталинского плана разгрома Врангеля, рисует роль каховского плацдарма в победе над Врангелем и показывает героическую борьбу Красной Армии в Северной Таврии и Крыму.

Автор описывает, как вследствие предательства Троцкого, не выполнявшего указаний Ленина и Сталина, части Тринадцатой армии, стоявшей на рубеже Крыма, были вынуждены отступить под натиском белогвардейцев, одновременно ударивших по ним и с фронта и с тыла. Приостановить наступление белых удалось только за Каховкой.

В это время решением партии товарищу Сталину было поручено заняться специально врангелевским фронтом.

Положение было тяжелое. За спиной Врангеля стояли иностранные империалисты, снабжавшие его всем необходимым: новыми самолетами, броневиками, танками, артиллерией.

Основной и главной задачей плана разгрома Врангеля, разработанного товарищем Сталиным, был выход на левый берег Днепра у Каховки, закрывавшей врангелевским войскам кратчайший путь для соединения с поляками, а затем мощный удар во фланг и в тыл врангелевцам.

Этот план был блестяще выполнен. Товарищ Сталин провел огромную работу, сколачивая мощную ударную группировку вопреки предательским распоряжениям Троцкого и наводя порядок в тылах. Каховка была взята Красной Армией.

Сочетание беззаветного героизма бойцов с глубиной и четкостью сталинского плана разгрома Врангеля было залогом победы над белогвардейцами.

Книга иллюстрирована рисунками художника Смелова.

Ф. К.

УСТНОЕ ТВОРЧЕСТВО НАРОДОВ СССР

„Русские сказки Восточной Сибири“

Э. Гофман

Сборник сказок Восточной Сибири, составленный А. В. Гуревичем, содержит собрание сказок преимущественно двух замечательных сибирских мастеров народной сказки — Е. И. Сороковикова и П. А. Петренко.

Сказки Е. И. Сороковикова впервые были записаны в 1925 году проф. М. К. Азадовским, несколько сказок Сороковикова было им же напечатано в 1932 году во II томе антологии «Русская сказка. Избранные мастера». Там же М. К. Азадовский дает характеристику творчества Сороковикова, указывая на то, что последний представляет собой «совершенно новый тип крестьянина, тесно связанного с культурой и ее достижениями».

Являясь носителем старой сказочной традиции, Сороковиков вносит в сказки много нового, осмысливая по-новому традиционные мотивы, вводя в них такие новые понятия, как телефон, клуб, театр, заграничное путешествие.

Сказочник, жадно тянущийся к культуре, он органически приходит к созданию новой сказки. Одна из этих сказок, напечатанная в томе «Творчество народов СССР», «Как охотник Федор японцев прогнал», — получила широкую известность и заняла прочное место в советской оборонной литературе. Другая новая сказка Е. И. Сороковикова «Богатырь и двухглавый орел» рассказывает о В. И. Ленине, о том, как он освобождает великого связанного богатыря и побеждает двухглавого орла.

«И приказал этот юноша богатырю взять орла. И когда взял богатырь этого орла, сковал и связал, и обрубил ему головы, и обдергал его перья, и рассеял эти перья по поднебесью. И остался этот орел, как чурбан. Разлетелись этого орла слуги по всему белому свету. Земля расцвела невиданным цветом. И стали люди прославлять этого юношу, и прошла по нем славушка по всему белому свету».

В сказке «Чудесные небесные птицы» рассказывается о том, как смелые летчики, посланные «дорогим товарищем Сталиным узнать, что есть на белом свете доброго и что худого», спасают героя-охотника, погибавшего в далекой тайге. «С напряженным вниманием, — отмечает собиратель, — следит аудитория, как сказочник развертывает факты о чутком отношении к человеку, о постоянной сталинской заботе и внимании к каждому человеку в его повседневной жизни».

Русские сказки Восточной Сибири. Сборник Александра Гуревича. Иркутск. ОГИЗ. 1939. Стр. 347. Тираж 5 000. Ц. 8 руб. 75 коп.

В рецензируемый сборник включено двадцать сказок Е. И. Сороковикова, дающих полное представление о репертуаре этого замечательного сказочника и его недюжинном мастерстве.

Не менее интересен и репертуар П. А. Петренко, который «с юных лет в охотничьей среде полюбил сказку; эту любовь пронес через фронты империалистической войны, где в дни затишья в окопах сказывал своим товарищам сказки, через бурные годы гражданской войны, являясь в партизанских отрядах хорошим бойцом, большим весельчаком и умелым рассказчиком». Волшебные и солдатские сказки, бытовые сказки и анекдоты, входящие в репертуар Петренко, звучат свежо и убедительно благодаря новым концовкам, новым словам и выражениям, вносимым им в традиционную сказку.

Кроме сказок Сороковикова и Петренко, в сборнике представлено несколько сказок Н. Н. Мурашова, пользующегося славой лучшего сказочника Черемховского района и виртуозно театрализующего сказку, сказочника П. Е. Кибирева, рассказывающего в форме сказки былину об Илье Муромце, и молодого сказочника Г. А. Прасолова, особенно любящего сказки в стихах. В сборнике помещено несколько сказок, записанных от детей-сказочников, — это интересно потому, что, с одной стороны, творчество детей в области сказок изучено далеко недостаточно, с другой — это дает возможность судить о живучести сказочной традиции.

Сказки даны в очень точной записи, так как записаны стенографически. Стенография до сих пор не применяется в фольклорной практике. Совершенно несомненно, что в недалеком будущем знание стенографии будет обязательным для каждого фольклориста-собирателя.

«Стенографическая запись, — справедливо замечает А. В. Гуревич, — дает возможность сохранить стиль сказочника, полностью синтаксическую структуру каждой сказки», дает возможность «поставить целый ряд теоретических вопросов, связанных с творчеством сказки».

В интересной вводной статье даны сведения о бытовании сказок в Восточной Сибири, об истории собирания сказок, о роли сказочников-бродяг, сказочников-поселенцев в деле распространения сказки, даны подробные характеристики отдельных мастеров, сказки которых представлены в сборнике.

А. В. Гуревич сумел показать, как живуча в Восточной Сибири сказка, какую роль в жизни и быте области играют сказочники.

Творческий облик сказочников, представленных в сборнике, отчетливо вырисовывается благодаря тем комментариям, которые даны в конце сборника. Особенно ценно то, что в этих комментариях приводится ряд вариантов анализируемых сказок, бытующих в Сибири.

Сказки даны не в диалектологической записи, а лишь с сохранением отклонений в речи сказочников от литературного произношения. Такой принцип публикации является правильным, так как точная фонетическая транскрипция очень затрудняет чтение. К

сборнику приложены диалектологические образцы речи каждого из сказочников и словарь местных слов. Таким образом, мы видим, что книга А. В. Гуревича удовлетворяет требованиям, которые мы предъявляем к сборнику, претендующему на научное значение, знакомящему читателей с подлинным народным творчеством.

Однако есть в сборнике и небольшие, легко устранимые недостатки.

Как-то не вяжется с общим обликом книги та неряшливость стиля, которую мы видим в вводной статье и в комментариях. Правда, в этом отношении в рецензируемом сборнике дело обстоит лучше, чем в сборнике того же составителя «Фольклор Восточной Сибири» 1938 года, но все же встречаются досадные стилистические погрешности.

На стр. XVII мы, например, читаем: «На протяжении многих десятилетий передавалось из уст в уста о нажитом горбом движимом и недвижимом имуществе бедняка». На стр. XIX: «Охота и мельница всякий раз вызывали потребность рассказывать сказку». На стр. XXXVI: «И перед собирателями и исследователями фольклора здесь предстоит большая и благодарная работа...»

Таких стилистических недосмотров немало как в вступительной статье, так и в комментариях.

И эта неряшливость стиля несколько портит впечатление от хорошей, вдумчивой, подлинно научной работы, проделанной составителем и издательством.

„Никола Шугай разбойник"

Ил. Эльвин

Образ благородного разбойника — грозы угнетателей и тиранов и защитника слабых и обиженных — с наибольшей силой и глубиной был воплощен в гениальных шиллеровских «Разбойниках». По признанию Шиллера (в его «Вюртембергишес реперториум»), «этот странный человек (Карл Моор) обязан Плутарху и Сервантесу своими основными чертами, которые силой поэтической фантазии на шекспировский манер объединены в один новый, правдивый и гармонический характер». Шиллер имеет в виду «изображения возвышенных злодеев» у Плутарха и эпизодический, но весьма интересный образ благородного разбойника Роке Гинарта в 60-й главе «Дон Кихота». Тема демонического бунтаря-разбойника, бросающего вызов нормам общепринятой морали, разработана также в знаменитых байроновских «восточных поэмах» — «Гяуре», «Корсаре», «Абидосской невесте», «Лара» и др. С рядом оговорок можно назвать и пушкинского «Дубровского».

Существовала, естественно, опасность, что новая книга о «благородном разбойнике» окажется перепевом старых мотивов. Но этого не случилось.

Известный современный чешский писатель Иван Ольбрахт (настоящая его фамилия Камил Земан) не только создал своеобразный, глубоко оригинальный образ разбойника, замечательного человека большой, стремительной воли, непреодолимого бесстрашия, но и проследил при этом истоки его «разбойничьего» духа, развернув перед читателем широкое полотно социальной среды, вспоившей и вскормившей этого защитника бедных и врага богатых.

Никола Шугай — личность реальная, историческая. Он мог быть нашим современником, если бы его не сразила рука тех, кого он считал своими товарищами. Но Шугай, убитый в 1921 году, жив в памяти народных масс.

Сюжетная канва романа несложна.

Мировая война 1914—1918 годов приближалась к своей развязке. Австро-венгерская армия, сколоченная из представителей многих национальностей, господствующих и угнетаемых, разлагалась так же, как и лоскутная двуединая монархия в целом. Дезертирство принимало повальный характер. Трудовое население тыла,

---

Ив. ОЛЬБРАХТ. — Н и к о л а Ш у г а й р а з б о й н и к. Перевод с чешского Ю. Аксель-Молочковского. Л. Гослитиздат. 1939. Стр. 255. Тираж 10 000. Ц. 3 руб. 25 коп.

особенно национальных районов, дошло до предела нищеты. Жестокий голод свирепствовал в деревнях Закарпатской Руси. Крушение монархий — русской, австрийской, германской, быстрая смена властей, карательные экспедиции — все это потрясало воображение людей. «Такие времена в старину рождали великих разбойников. Черных молодцов. Справедливых мстителей. Добрых к беднякам, беспощадных к панству». Но так было не только в старину. Явился новый справедливый мститель. Звали его Никола Шугай.

Трижды бежал Шугай с ненавистного фронта. Жандармы охотились за ним, не давая передышки, загоняя, словно лютого зверя, вынуждая скрываться в густых горных лесах, в ущельях Карпат — даже тогда, когда войне пришел конец. Так стал Никола неукротимым мстителем за собственные обиды, за обиды родных, за любимую Эржику, «розовую, черноволосую Эржику, от которой пахнет вишней», за всех несчастных и обиженных. Все чаще и смелее совершал Шугай набеги на проезжающих по дорогам торговцев, богатых туристов, шинкарей — на тех, в ком видел врагов. Слава о страшном и неуловимом разбойнике быстро разнеслась по краю.

Шугай не был разбойником-грабителем: эти нападения являлись единственно доступной ему формой социального и политического протеста. Шугай вырос в величественную фигуру грозного судьи, действующего по неписанному полномочию народа. Но, дав полномочия Николе, народ еще не поднялся вместе с ним на борьбу. Он точно говорил ему, своему посланцу:

«Удирай, Никола! Бей, стреляй, Никола! Убивай за себя и за нас. А коли придет тебе конец — ну что ж, один раз тебя мать родила, один раз и помирать».

Безумно смелый, Шугай не был, однако, народным вождем. Ему не дано было поднять на борьбу массы. Все бремя великой и священной мести он взвалил на себя одного.

Беспощадный к панам, к жандармам, к грабителям-чиновникам, к купцам и ростовщикам, Шугай всегда готов был помочь бедняку, обиженному человеку. Он «у богатых брал, а бедным давал».

Был такой случай. Бедняк-еврей Бернард Хан ехал, подстегивая лошаденку и думая про себя с трепетом: «Эх, кабы скорей миновать Заброд, там уж, верно, не повстречаюсь с Николой».

«Но Никола не заставляет себя ждать. Впереди, в сотне шагов, появляется он, подняв руку. Хан соскакивает с телеги; вся кровь бросилась ему в лицо, на душе решимость отчаянья.

— Ты не возьмешь мои деньги, Никола Шугай. Я еду покупать детям обувь, — выразительно говорит он, стараясь, чтоб голос его звучал твердо.

— Покажи, сколько у тебя денег? — приказывает Никола.

Хан вытаскивает истрепанную записную книжку, раскрывает ее там, где положены кредитки, но отступает и в порыве отчаяния прижимает книжку к груди. — Не отдам!

— Дай сюда! — сердито кричит на него Шугай. Вырвав блокнот из рук Хана, он перелистывает страницы.

— Сколько у тебя ребят? Пятеро?

— Семеро.

— Маловато будет твоих денег, Берка. Совсем мало. Вот тебе еще. Купи им сапожки получше.

И Никола кладет в блокнот несколько зеленых стокоруновых бумажек.
— Как зовут твою меньшую?
— Файгеле.
— Кланяйся ей от меня».

Однажды Шугай тяжело занемог. Долго длилась болезнь Шугая, приковавшая его к уединенному домику, где он нашел приют.

А по всему краю не прекращались налеты, которые сейчас приняли характер чистого грабежа и разбоя, бессмысленно жестокого. Полиция и буржуазия все эти преступления приписывала Шугаю, хотя они совершались одновременно в противоположных концах края. В действительности же эти преступления были в большинстве случаев делом рук товарищей Николы, которые, оставшись без атамана, превратились в обыкновенных бандитов.

Когда Никола выздоровел и узнал о похождениях своих «товарищей», он фактически порвал с ними, дни и ночи стал проводить он в обществе безгранично преданного ему младшего брата Юрая.

Все туже сжимается кольцо преследователей вокруг братьев-разбойников. Все коварнее мероприятия отрядов жандармерии и местной буржуазии. Но тем изворотливее и неуловимее Никола, тем шире его популярность, тем громче о нем слава, тем лихорадочнее трепет, внушаемый им врагам и противникам. И лишь тогда, когда властям удается подговорить бывших товарищей расправиться с атаманом, козни их завершаются успехом. Сопко, Ясинко и Хрепта убивают обоих братьев остро отточенными топорами.

Такова схема сюжета, на котором Иван Ольбрахт создал произведение большой впечатляющей силы, заслуженно награжденное государственной литературной премией, переведенное на двенадцать европейских языков.

Карпаты не раз вдохновляли поэтов и писателей. О природе Карпат писал, например, небезызвестный польский поэт Казимир Тетмайер. Но никто из них, зачарованных величественной природой края, не видел, или не хотел видеть людей Карпат в их повседневном трудовом быту, никто из них не сумел обрисовать соотношение классовых сил в русинской деревне, вековечную нищету и нужду ее, произвол чиновников-лихоимцев, жандармский террор, голод — словом, обстановку, которая породила в людях ненависть к угнетателям и неизбывную волю к свободе, обстановку, которая породила таких людей, как Олекса Довбуш в XVIII столетии, как Никола Шугай в наше время.

Классовые соотношения в карпатском селе теснейшим образом переплетаются с национальными и религиозными. Ольбрахт не мог пройти мимо этого факта. Но именно в этой части роман более всего уязвим. Ольбрахт рисует почти идиллическую картину:

«Живут здесь русины — пастухи и лесорубы — и евреи — ремесленники и торговцы. Бедные евреи и состоятельные евреи. Бедные русины и совсем нищие русины».

(Но ведь и среди русин имеются кулаки! — *И. Э.*)

«Правда, католик ни за какие блага на свете не отведает в пост скоромного, а еврей лучше умрет, чем выпьет вина, к которому прикоснулся гой, однако же за столетия обе стороны уже привыкли к этим взаимным странностям, и религиозная ненависть чужда им... Заглядывают один к другому и в религиозные дела и в кухню с одинаковой легкостью. Часто заказчик-русин, приехав с утра пораньше к ремесленнику-еврею, застает его еще за молитвой. Хозяин спокойно выходит к гостю в своем молитвенном облачении, желает ему доброго утра и начинает обстоятельно торговаться о цене за оковку телеги, починку сапог или вставку стекол. Всевышнему не к спеху, и он подождет.

Повседневными мелочами связана жизнь евреев и русинов. Заходят они друг к другу занять немного кукурузной муки или яиц, рассчитаться за корм для скота, за извоз, работу и прочее. Но не дай бог перейти за грань этой повседневности. Тут сразу объявятся два различных склада ума, два темперамента и два враждебных и злых бога.

Это, разумеется, относится лишь к бедным евреям — ремесленникам, извозчикам, мелким торговцам и людям, которые вообще живут неведомо чем. Что касается богатых евреев — Абрама Бера и Герши Вольфа... их одинаково ненавидят и евреи и русины».

Спору нет — в немногих штрихах Ольбрахт дает здесь живую картину национальных и религиозных взаимоотношений в карпатской деревне. Но, к сожалению, эти черты не находят развития в романе. За исключением одной-двух случайных, эпизодических фигур, все евреи, так или иначе фигурирующие в романе, принадлежат к числу паразитических элементов. А так как евреи занимают далеко не последнее место в романе, то в целом получается очевидное искажение перспективы. Это тем досаднее, что отдельные места романа свидетельствуют об искренней симпатии писателя к еврейской бедноте.

В романе «Никола Шугай», в основе своей реалистическом и историческом, Ольбрахт сумел с такой непосредственной свежестью восприятия передать самый аромат природы Карпатских гор, что многие страницы этой вещи читаются как волнующая лирическая поэма. Ольбрахт видит природу полонинских Карпат глазами горца, карпатского гуцула, быть может, того самого голатынского пастуха, которому автор приписывает все повествование, глазами человека гор и лесов, язычника-анимиста.

«В этом крае гор, громоздящихся на горы, пещер и ущелий, где в тлеющем сумраке вековых лесов родятся ключи и умирают древние клены, есть еще и сейчас зачарованные места, откуда не выберется ни олень, ни медведь, ни человек. Там утренние туманы медленно ползут по кронам елей наверх, в горы, как процессии умерших, а облака, плывущие над ущельями, — это злые псы с разинутыми пастями. Они сходятся за горой, замышляя недоброе... Колдунью здесь искать недалеко, она не за семью горами, не за семью реками, — вон она на пастбище сыплет соль на три коровьих следа, чтобы пропало молоко у буренки...

В душном затишье дремучих лесов здесь живет еще старый бог земли. Он обнимает долины и горы, играет с медведями в густых зарослях, шалит с коровами, отбившимися от стада. Он любит звук пастушьего рожка; он гуляет по верхушкам старых деревьев, пригоршнями пьет воду из ручья, кивает вам ночью из костра на выгоне, шелестя листвой, прокатывается по кукурузному полю и качает желтые шапки подсолнухов. Древний языческий бог Пан, покровитель лесов и стад, он и знать не хочет того пышного спесивого бога, что живет в золоте и парче за цветистыми иконостасами, или брюзгливого старца, скрывающегося за потертыми завесами синагог».

Это причудливое сплетение реалистических узоров быта карпатской деревни с фантастическим отражением природы в язычески-примитивном сознании ее обитателей накладывает свой отпечаток на многие и многие страницы книги. Но, как правильно заметил автор предисловия к русскому изданию (он же автор удачного перевода книги), «в фантастике Ольбрахта нет и тени суеверной поповщины и мистики».

Фантастика Ольбрахта в «Николе Шугае» — это не философски-мудрая фантастика Гофмана, она совершенно противоположна фантасмагорическим кошмарам Эдгара По и — вопреки мнению автора предисловия — отлична от фантастики Гоголя (если не считать сцен колдовства). У Ольбрахта громче всего звучат мотивы народной героики, фантастика былинного эпоса. В наибольшей степени это относится к народной легенде об Олексе Довбуше, которую Ольбрахт мастерски включил в ткань повествования.

В народном сознании Шугай стал продолжателем дела Олексы, обладателем того чудесного мушкета, который Олекса перед своей смертью зарыл в горах.

«Каждый год поднимается кверху старинное оружие, подвигается на малую долю вершка, и когда засияет в утренних лучах весь мушкет, как весной на полянке подснежник, объявится на свете новый Олекса Довбуш, славный разбойник, который у богатых брал и бедным давал, сражался только с панами и никогда никого не убивал, кроме как обороняясь или из справедливой мести».

Вручив легендарный мушкет в руки Николы Шугая, народная фантазия оказала Николе самое высокое доверие. И Никола его оправдал...

Никола Шугай не был народным или мужицким вождем, он не был борцом-революционером, а тем более народным трибуном. Окруженный глубокими и искренними симпатиями и сочувствием тысяч и тысяч униженных и оскорбленных людей («В широком крае, от Тапеса до Стиняка и от Каменки до Хустской равнины, нет хижины, где отказали бы ему в ночлеге или в миске кукурузной каши»), Шугай все же одинок в своей борьбе и своих мечтах: «Он единый осмелился восстать». Он скорее мечтатель и печальник своего народа, чем его руководитель или вождь. И Ольбрахт поступил правильно, не пытаясь придать Шугаю черт народного вождя. Шугай только предтеча, он совесть угнетенных, голодных и сирых. Он знамя стихийной борьбы, знамя мужицкого бунта.

Но не только: не случайно рабочие на дноуглубительных работах близ венгерской границы, объявив забастовку, написали на своих плакатах и знаменах имя Николы Шугая: «Да здравствует Никола Шугай! Шугай поведет нас». И кто знает, не вырос ли бы Никола в подлинного классового борца и вождя угнетенных крестьянских масс, в Иосса Фрица наших дней, если бы его не сразила рука коварных заговорщиков!

Ольбрахт не предается размышлениям о возможных будущих судьбах Шугая, ибо, как он подчеркивает в эпилоге, не судьбы от-

дельных лиц и даже не судьбы народных движений, с его точки зрения, «самое важное».

«Удар топоров — пусть даже по голове самого замечательного человека — не остановит ни бега Колочавки, ни облаков, плывущих меж горных громад, ни череды дней с пестрым бременем событий.

Другое считает важным автор. Горб, Дервайка, Тисова, Стримба, Стременош, Красивая, Роза и Бояринский хребет — все эти вершины, что вздымаются над узкой долиной Колочавки и делают такими поздними ее утра, такими ранними вечера, а весну пропускают неохотно и с опозданием, эти горы, меняющие свой облик лишь в беге столетий, не изменились еще на самую крохотную долю, которую мог бы уловить человек».

Но будь это действительно «самое важное» или «единственно важное», то к чему, спрашивается, вся повесть о Николе Шугае? Для того лишь только, чтобы «философски» отмахнуться от действительности, провозгласить — в который раз! — бренность человека перед лицом извечной и бессмертной природы? И разве вся повесть не оказалась бы беспочвенной романтически-фантастической забавой, если бы на этом фаталистическом — и в достаточной мере неожиданном — выводе Ольбрахт поставил точку?

Но вслед за этим, в сущности противореча себе самому, Ольбрахт пишет в конце эпилога, который является одним из сильнейших мест книги:

«И важно еще одно. В тесных долинах, на склонах гор, где леса уступают место лугам, и наверху, в урочищах, живут люди. Живут в избах, подобных избушкам на курьих ножках или семье грибов под деревом. Мужчины пропахли ветром, а женщины — дымом изб. Все они пастухи и дровосеки, земледелием здесь не занимаются, и плуг еще неизвестен.

Они потомки пастухов, укрывшихся в эти неприступные горы от набегов татарских ханов, разорявших поля Украины. Они праправнуки мятежных рабов, бежавших сюда от плетей и виселиц вельможи Иосифа Потоцкого. Они правнуки повстанцев, поднявших оружие против непосильных поборов, которыми облагали их румынские бояре, турецкие паши и венгерские магнаты. Они отцы, братья и сыновья солдат, павших в кровопролитных войнах австрийских императоров. А самих их притесняют ныне ростовщики и новые баре.

В каждой капле крови этих людей живет глухая память былых обид и жгучий протест против обид грядущих. И каждый их нерв дрожит тоской по свободе. За это я люблю их» (разрядка наша. — *И. Э.*).

Итак, Ольбрахт видит не только высокие горы, он видит и людей, в них обитающих, и видит их в труде и борьбе, в нужде и в стремлении к свободе. Но почему же в таком случае — вправе спросить читатель — он не показывает этим людям, которых так любит, те пути, которыми они могли бы достигнуть желанной свободы? Или, быть может, он сам не видел этих путей? Но ведь в таком случае он завел и свою повесть и ее героев в тупик!

Эпилог романа говорит о внутренней противоречивости и двойственности сознания писателя. Декларативно утверждая, что пред лицом вечной природы ничтожна судьба временных борцов против угнетения, он в то же время заканчивает роман утверждением: человеческая воля к свободе бессмертна. «Никола Шугай жив. Он живет в этих горах со своим народом. И будет жить», — так звучит заключительный аккорд книги, многие страницы которой читаешь с большим волнением.

ЛИТЕРАТУРНОЕ НАСЛЕДСТВО

Сочинения Мопассана

В. Наумов

Мопассан — прекрасный мастер новеллы. Очередной томик советского издания, которым теперь располагает читатель, содержит ряд подлинных шедевров. Их вполне достаточно, чтобы насладиться талантом художника, хотя здесь нет все-таки лучших его вещей и ни одного из его романов.

Вряд ли кто-нибудь будет настаивать на том, что Мопассан особенно велик как романист. Но дело не только в его таланте. Французское общество конца XIX века не могло обладать тем драматическим содержанием, какого требует роман в большом значении этого слова. Только Россия по историческим причинам, о которых здесь говорить невозможно, еще могла родить таких гениев, как Толстой и Достоевский. Франция Мопассана имела позади себя Парижскую Коммуну. Какие еще иллюзии могли питать аристократы и буржуа *этой* Франции? Чем еще они могли вдохновляться, кроме как жаждой покоя и сытого существования?

Новелла свободнее романа в выборе своего предмета. Она в силах поражать наш глаз самыми ничтожными и бессмысленными вещами. Она не требует от нас обязательного решения отвлеченных вопросов эстетики, философии, истории. Профессиональный писательский угол зрения не виден в ней так резко. В ней больше непосредственности и прямого художественного интереса к увиденному.

Впрочем, в эпоху Гонкуров и Золя, с ее культом репортажа и документальности, даже новелла сумела сохранить поэзию истинного искусства только у такого художника, как Мопассан, — французского Чехова. Недаром Толстой так любил и того и другого. Чехова роднит с Мопассаном и поразительная точность наблюдения, и акварельная нежность красок, контуров, и гениальная законченность каждого штриха, и какая-то трудно определимая меланхолия, невыразимое томление по «идеалу», томление, за которым, возможно, трудно почувствовать твердую мораль или философскую конструкцию, и все же оно от этого не кажется нам бессодержательным и вялым. Затем это острое чувство жизни и смерти, цветения и разложения — чувство контраста! И особенно умение обходиться без строгостей, по-человечески, снисходительно понимать даже глупость, даже пошлость.

Но Чехов — проблема особая, как и все развитие русской литературы. Во многом Чехов глубже и человечнее. Мопассана слишком тронула буржуазная цивилизация; язвы старческого, импотентного мира ощущаются и в нем. Чехов сильнее своим нравственным цельным чувством, своим чутьем трагической правды. Мопассана не только отталкивала, но и пленяла атмосфера ненужности «долга», атмосфера размягчающего и до садизма ожесточающего эгоизма, равнодушия ко всему и ко всем.

Революции! Мопассан на них смотрит глазами Флобера. Подобно Флоберу, изобразившему революцию 48-го года в самых невыгодных красках («Воспитание чувства»), Мопассан представил падение второй империи — «путь того безумия, которое продолжалось до конца коммуны», — в шутливом фарсе-новелле «Государственный переворот». Доктор Массарель — это аптекарь Омэ из романа Флобера, которому события предоставили блестящую возможность воплотить в жизнь «принципы 89-го года». Кто тут смешнее выглядит в рассказе: неистовый республиканец Масса-

---

Ги де МОПАССАН. — Полное собрание сочинений. Под общей редакцией Ю. Данилина и П. Лебедева-Полянского. Т. IV. Лунный свет. Сестры Рондоли. Мисс Гарриет. М. Гослитиздат. 1939. Стр. 445. Тираж 20 000. Ц. 5 руб. 25 коп.



Фронтиспис к IV тому Собрания сочинений Мопассана работы худ. К. Рудакова.

рель или стойкий легитимист Варнето? Трудно решить.

Мы чувствуем в Мопассане художника флоберовской школы: он не хочет приобщиться ни к одному духовному и практическому движению своего общества. Он холоден к его интересам. Народ Мопассана не пленяет. Его рабочие, крестьяне, мастеровые—большей частью жалкие последыши простолюдинов Рабле, не столько потешные, сколько грубые и нелепые, не столько добродушные, сколько корыстные, хитрые, и едят они и любят почти как животные (см., например, «Бечевка»).

Но и выродившиеся потомки дворянства, какими изобразил их в своих произведениях художник, не вызывают поэтических ассоциаций. И буржуа-дельцы «Монт-Ориоля», и чиновники, и военные с их раболепием, с их самодурством, цинизмом и пошлостью. Художнику невесело со скучающими дамами великосветского бомонда, ему противно выслушивать их беспрестанные жалобы («О, как прекрасно видеть большие страсти» — «Волк») или рисовать дородную мещанку Кору, презирающую своего хилого супруга, чиновника Лезабля, и внезапно воспламененную к нему любопытством: сослуживец вызвал его на дуэль («Наследство»).

Иногда вам начинает казаться, что художник и сам готов поверить, будто дешевая, бутафорская романтика способна разогнать на время серую скуку жизни. Иначе зачем бы он стал рассказывать об охотнике, руками задушившем волка («Волк»), о женщине, проглотившей куриное яйцо и сошедшей с ума, пока ее не вылечил «блеск чаши в руках священника» («Рождественская сказка»), о тринадцатилетнем мальчике, унаследовавшем от своих дворянских предков роковую способность влюбляться до самоубийства («Вдова»), о женщине-призраке, которой бравый военный в ужасе расчесывает волосы («Видение»).

Легко ли художнику заставить простое чучело метаться и стонать? Легко ли ему скрыть свою тонкую иронию, разгоняющую черные тени этой наспех сколоченной романтики? Нет, нелегко. «Гофманиада» Мопассана — неубедительная вещица. Куда хуже, чем у Эдгара По. Но Мопассану она нужна не как развлечение для истеричных дам, а как противоядие деловитой атмосфере века. Мы упоминали историю с яйцом; Мопассан ее вложил в уста скептику, доктору Бонафану, «с досадой вынужденному засвидетельствовать этот факт». Военный, провозившийся с прической своего призрака, тоже завзятый скептик. Эти любители неоспоримых фактов испытывают страшные галлюцинации и, напуганные призраками, принимаются мечтать хотя бы о... браке, только бы не бояться («Он»). Страх одиночества—один из любимейших сюжетов новеллиста («Он», «Ночь»).

Трезвость эры денег и «дела» — Мопассан ее ненавидит, и потому он не променял бы шаткость и неопределенность своих взглядов на самую заманчивую и стройную систему. Здесь бесспорное заблуждение, но истина также—истина релятивизма, как это ни странно. «Все относительно» имеет, по крайней мере, эстетическое преимущество перед плоским, буржуазным, холодным и трезвым принципом «факта». Вспомним атмосферу кружка Гонкуров, в котором Мопассан встречался с такими людьми, как Флобер, Гюго, Готье, Золя, Тургенев, Ренан! «Нет ничего подлинного, кроме женщины», — любил говорить знаменитый критик Сент-Бев, а Эдмон

Гонкур отвечал ему: «Очевидно, приятный скептицизм — это и есть высшее в человеке. Не верить ни во что, даже в свои собственные сомнения... Всякое убеждение глупо, как папа римский» («Дневник» бр. Гонкур).

По сравнению с буржуа, уверенным в себе и отлично знающим, где зимуют раки, такое неверие ни во что, такое недоверие ко всему имеет известное достоинство. Писатели мопассановского круга ужасно любопытны, именно любопытны, а не любознательны, но зато интерес их простирается на все, что лежит за пределами так называемого здравого смысла. Отсюда и та наблюдательность Мопассана, которая — если сравнить ее с флоберовской — уже тоже кажется иной.

Общий контур мышления, энергия принципа отличают метод Флобера от «нежной», экстенсивной наблюдательности Мопассана. Эмму Бовари надо было выбрать из тысячи случайных мещанок. Даже любимые героини Мопассана, героини его романов — неповторимо эпизодичны. Не о себе ли рассказывает Мопассан в «Сестрах Рондоли»: «Всякий раз, когда — будь то в дороге или в обществе — передо мной оказывается новое лицо, меня неотступно преследует желание разгадать, какая душа, какой ум, какой характер скрываются за этими чертами» (стр. 125). Эти прелестные этюды, эти милые зарисовки, говорящие так много и уму и сердцу, все-таки чаще всего силуэты, импрессии тонкого и острого глаза. В скучающих героях, непреклонных скептиках даже по отношению к самим себе, лежит частица души самого Мопассана. Им и ему приедаются скоро всякие удовольствия, им и ему постоянно мерещатся всякие неожиданности — пряные, волнующие, возбуждающие. Так, лейтенант де ла Валлес наслаждается в Индии восьмилетней любовницей, в кукольно-неподвижной красоте ее он созерцает «всю ее расу» («Шали»). Так, Пьер Жувене подтверждает афоризм Сент-Бева: «Нет ничего подлинного, кроме женщины» — и с какой-то выхолощенной серьезностью, с какой-то умудренной горьким опытом беззаботностью, меланхолично-упоенно отдается эротической прелести нечистоплотного, но могучего и грациозного женского тела, из которого словно «выкачали» душу и назвали это бесстрастное воплощение страсти Франческой; затем он занимается ее младшей сестрой и «ждет», пока подрастут следующие («Сестры Рондоли»). Так, мечтательный Жорж Кервелен, которому хозяйка его квартиры помешала спеть с его возлюбленной их первый chant d'amour, при виде великолепных прелестей своей хозяйки быстро утешается («Хозяйка»).

Только не принципы — ради бога! «Факт» — тоже принцип. И уж если предпочесть факты идеям и философским системам, то пусть это будет то, что неотделимо от нашего тела, от нашей чувственности. Желудок, например! «Ведь хорошее пищеварение все в жизни. Оно вызывает вдохновение у художника, любовные желания у молодых людей, ясные мысли у философов, радость жизни у всех на свете, и оно позволяет много есть, а это тоже величайшее счастье. Больной желудок приводит к скептицизму, к неверию, порождает мрачные сновиденья и желание смерти» («Самоубийцы»).

Мопассан воскресил в конце XIX века господина Гастэра Франсуа Рабле. Но у Мопассана физиологический оптимизм что-то не выходит, и мы слышим в его великолепной сентенции о побудительно-творческой роли желудка скрытую горечь: «Многого вы стоите, уважаемые поэты и философы, со всеми вашими воздушными идеалами! Настоящая жизнь — вот она: «Человек, кружку пива!..»

Наивный Жан де Барре открыл в своих родителях грубую корысть, скотство деспотизма и скотство рабства и понял «оборотную сторону вещей»; затем он опустился, запил, но в этой грязи тупого, смрадного пьянства увидел преимущества смысла над нелепостью. «Я теперь коммерсант», — говорит ему собеседник. «И... это доставляет тебе удовольствие?» — спрашивает де Барре. «Нет, но как же быть? Надо же что-нибудь делать». — «Для чего?» — «Но... чтобы быть занятым». — «А для чего это нужно? Я ничего, как видишь, не делаю, никогда ничего. Если в кармане нет ни единого су, понятно, что люди работают. Если же есть, чем жить, это бесполезно. К чему работать? Для себя ты это делаешь или для других?.. Да, я ничего не делаю, живу, как живется, старею. И умирая, ни о чем не буду жалеть. У меня не будет других воспоминаний, кроме этой пивной. Ни жены, ни детей, ни забот, ни огорчений — ничего. Так оно лучше» («Человек, кружку пива!»)

Какое едкое и злое осуждение стихийного «человека дела»! Как тут не вспомнить «Агафью» Чехова!

«Отрицание социальной ответственности человека?» — строго спросим мы. «Да», — говорят нам и Чехов своим замечательным, необыкновенно трагичным рассказом, и Мопассан своей мизантропической, но скорбной и страстной новеллой. Ведь труд и «дело» в классовом мире скрывают «оборотную сторону вещей» — деградацию человека под маской пользы, порядочности, приличия и закона!

Разговоры о веселой роли желудка в жизни человека скрывают только горький девиз пьяницы: «Кружку пива, человек!» Но Мопассан и в пессимизме видит систему, и притом порядочно избитую систему. Почитайте рассказ «Задвижка» о старых, закоренелых холостяках, которые «на каждом шагу цитируют свое божество — Шопенгауэра», ужасно презирают женщин, но думают только о них, живут только ими. Мизантропы и антифеминисты! Нет, если пессимизм — система, догмат, то лучше без него — художнику свободнее!

И так во всем. Религия? Мопассан создает своего Муарона, вкладывая ему в уста кощунственные мысли о злодействах бога. Атеизм? Нет, это тоже неточно. Можно только удивляться уважаемым комментаторам книги, увидевшим в богохульствах учителя Муарона, «мстившего» богу за его подлости (и каким способом — угощая детей смесью лакомств и битого стекла!) не больше не меньше, как «богоборчество»... Человек, вопящий: «Бог, ты — злодей» и подобным образом ему «насоливший», — что угодно, только не атеист и не богоборец.

Что же? Ничего. Еще один любопытный человеческий экземпляр, еще один занятный случай. Мопассан не связывает себя никакими обязательствами, никакими идейными «программами».

Остается одно-единственное, последняя достоверность: чувственность. Но и с ней не так просто. Иногда Мопассан играет на всех ее тонах и полутонах, использует все ее нюансы, бравирует ею, смакует ее, а часто обнаруживает странную брезгливость к человеческому телу. И вот Пьера Жувене и отталкивает и притягивает неряшливая и пышная, цветущая Франческа. Может быть, стоит здесь вспомнить рассказ «Родимое пятно». Несколько лет любит герой случайно увиденную женщину, хранит ее образ в сердце и, наконец, видит ее в своей комнате во всей прелести ее наготы. Затем крошечное пятнышко на спине вызывает в нем необъяснимую депрессию, чувственность его гаснет, выключается, и оскорбленная красавица уходит навсегда. В том, как Мопассан дает свои эротические сцены, всегда есть что-то двусмысленное и болезненно-утонченное. Только пошляки типа Жоржа Дюбуа съедают свой плод без рефлексий, без этих прыжков брезгливой «чувственной совести». Какой бог... натуралист! Как грубо построил он плоть — материю жизни! — восклицает один из героев Мопассана.

Что-то декадентское есть в этом, бесспорно. Но будем осторожны с этим словом. Им часто злоупотребляют.

Верно, что жизнь представляется Мопассану мутненькой жижей, в которой кишат сладострастные насекомые-людишки, копошатся, суетятся, сталкиваются, воображают, что творят жизнь, тогда как она кружит ими, как былинками. Еще учитель Мопассана Флобер говорил: «Мы ходим по одному и тому же кругу». Мопассан с этим в общем согласен. Он это доказывает примерами. Он не считает нужным и возможным исправлять эту жизнь. Пусть себе идет, как идет!

Да, Мопассану недостает нравственного здоровья, четкого идеала. Он — декадент. Но не стоит пугаться этого слова. Декаденты тоже бывают разные. Не всегда и не везде реализм прямо и просто совпадает с оптимизмом, с твердой и незыблемой нравственной системой и с тем, что называют «духовным здоровьем». В литературе развитие часто осуществляется в форме глубоких духовных кризисов, положительное значение которых не всегда осознается современниками художника. Например, с точки зрения Лессинга, «Вертер» был явно декадентским, упадочным произведением. Расин казался, и не без основания, размягченным и болезненным декадентом Корнелю. Руссо — Вольтеру. Стерн — Ричардсону. И кому же теперь не ясно, что глубокий душевный надлом Флобера имеет свои преимущества перед куда более здравым мировоззрением Гонкуров, перед более чувствительным и гуманным Гюго, как Гейне перед маленькими эпигонами Гёте, как Толстой и Достоевский перед Тургеневым, и даже Бодлер перед Додэ.

Что из этого следует? Что своеобразная «медицина духа» не может служить полным критерием художественного произведения. Дело прежде всего в том, сохранил ли художник — пусть самый пессимистический и над-

ломленный — ясность взгляда на конкретную окружающую его жизнь. Если его чувство жизни достаточно содержательно, если его горечь, его недовольство достаточно объективны, тогда мы простим ему охотно даже заблуждения, ошибки, прямые извращения исторической перспективы. Говоря словами Гейне, от поэта требуется одно: чтобы трещина мира прошла как раз через его сердце, и тогда пусть поэту кажется, что под ногами его пропасть, что «жизнь есть сон», и человек — ничтожество; кто откажет этому поэту в праве считать себя пророком истины!

Золя тоже был учеником, последователем Флобера, как и Мопассан. Пожалуй, Золя — здоровее, пожалуй, критичнее; он, так сказать, осмысленнее «срывает маски», он ближе к тому, что мы называем в искусстве изображением «типического», наконец, в нем есть и необходимая для художника доля этического оптимизма. Однакоже, кому не ясно, что родственная для Мопассана и Золя эстетика биологизма у первого выражена тоньше и одухотвореннее? Сумел ли Золя где-нибудь так изобразить чисто человеческое чувство, — любовь, например, — как это сделал Мопассан в маленькой, но такой трогательной новелле «Лунный свет», или в еще более глубокой — «Мисс Гарриет» и, наконец, в подлинном шедевре «Сожаление»? Совершенно чеховский рассказ, «Сожаление» стоит всего романа Золя «Страница любви», а «Лунный свет» с наивным аббатом Мариньяном — всего романа Золя «Ошибка аббата Муре». Но Мопассан выше Золя также в том, что мы теперь называем «срыванием всех и всяческих масок». Критическое отношение Золя к буржуазному обществу ведь не помешало ему дать по существу апологию этого же общества в своих романах «Деньги» и «Дамское счастье». Мопассан же? Ему недоставало оптимизма, он был слишком... «декадентом», чтобы примириться с буржуазным миром в чем бы то ни было. И потому он так едко осмеял либеральные прожекты Сакремана в рассказе «Награжден орденом» и, не доверяя буржуазной демократии, как Флобер и как Франс, осмеял также буржуазный патриотизм и буржуазное делячество; гадости буржуазного «порядка» его болезненный взор декадента улавливал острее и резче, чем глаз Золя, куда более «здравого», но и плоского, даже в своих романтических порывах.

Мопассан — великий поэт, замечательный художник и, в основном, р е а л и с т. Он еще ждет своей критики.

Каждый выходящий том его произведений заставляет нас по-новому оценивать его великий, бессмертный талант.

„Записная книжка" Марка Твена

Евг. Беркутов

Явление или событие, попавшее в блокнот писателя, всегда случайно в том смысле, что оно выхвачено из сложного переплетения других событий, из потока явлений, обусловивших или обусловленных зафиксированным фактом. Заметка в записной книжке писателя вырвана из движения жизни, она существует для читателя вне причин и вне следствий.

Мы читаем у Марка Твена: «Семья бедняков на пароходе. Едут к границе. Муж на палубе с повозкой, жену с детьми пустили из милости в рубку. Они спали на диване и на полу, без одеял, при свете ламп. Ночью, должно быть, мерзли».

И все. Мы не знаем ни прошлого этой семьи, ни причин, заставивших бедняков покинуть свой дом, ни цели путешествия, ни их дальнейшей судьбы. Перед нами голый факт, изъятый из жизненных закономерностей. Этот факт, являющийся объектом внимания художника, обретает в записной книжке жанровую закономерность. Записная книжка Твена несет на себе печать случайности человеческой судьбы, затерянности человека в мире, его одиночества и бездомности. Локальность записей, свойственная любой записной книжке, у Марка Твена приобретает особый характер. Будучи сугубо автобиографическим материалом, эти записи лучше других документов помогают восстановить творческий внутренний мир художника. Отсутствие логического ряда цели и следствий, как

М. ТВЕН. — З а п и с н а я к н и ж к а. Перевод А. Старцева. «Интернациональная литература». 1939. № 7—8.

«жанровая» особенность мимолетного впечатления, попавшего в блокнот, может быть связано с особенностями миропонимания художника, желавшего видеть в жизни веселое и радостное, но постоянно встречавшего мрачное и горькое.

Записную книжку Марка Твена впервые издал в Америке в 1935 году его литературный душеприказчик и биограф Альберт Пэйн. Часть этих записей, относящихся к зрелому периоду творчества, напечатана в журнале «Интернациональная литература» № 7—8 за 1939 год в переводе и с комментариями А. Старцева.

Жизнь Твена делится его биографами на три периода. Периоды «Простаков» и «Тома Сойера» ознаменованы неслыханной славой; туристы приезжают в Америку смотреть Ниагарский водопад и Марка Твена, письма со всех концов света приходят по адресу: Америка, Марку Твену. Но вскоре оказывается, что его писательская судьба была не золотой, а позолоченной. Началось то, что американский литературовед Ван Вик Брукс назвал испытанием Твена. Он сбрасывал с себя одежды добродушия и беззлобной иронии и в своих потайных записях, которые он прятал от жены, от друзей, от всего света, говорил о том, что бесконечно наболело и выстрадано. Эти записи проникнуты горечью, о которой свидетельствует факсимиле на заглавном листе его автобиографии:

«Я пишу из могилы. Только при таком условии человек может быть до некоторой степени откровенным. Вполне и безгранично откровенным он не может быть ни в могиле, ни вне ее».

Твена, ниспровергавшего устои буржуазной цивилизации, Америка не принимала. Книга Брукса вызвала многочисленные попытки очернить великого писателя — его называли старым брюзгой, ворчливым старикашкой, любителем парадоксов. Твена, который, в здравом рассудке и без всякого намерения когонибудь насмешить, желал людям жить так, чтобы даже гробовщик оплакивал их кончину!

Теодор Драйзер нарисовал как-то портрет двух Твенов. Один Твен — неистощимый юморист и неисправимый шутник, образец чисто американского оптимизма и благодушия. Другой — крупнейший оригинальный мыслитель-пессимист, каким он и был на самом деле. Подлинный Твен, как его понимает Драйзер, «видел мир таким, каким он был в действительности, но, увы, Твеном овладели те общественные круги, к которым он, по характеру своему, в сущности, не принадлежал и против которых в глубине души был озлоблен». Смех был для него спасением от гнусностей окружающего мира. И даже самые веселые персонажи в сознании автора приходили к концу своего жизненного пути с чувством несбывшегося счастья и неосуществленных надежд. Комические, жизнерадостные ситуации завершались трагической развязкой. Такова конечная судьба неунывающего Гекльберри Финна, которую мог разглядеть только сам автор. Он записывает:

«Февраль 1891 г. Гек возвращается домой бог знает откуда. Ему шестьдесят лет, сошел с ума. Воображает, что он еще мальчишка, ищет в толпе Тома, Бекки и других. Из долгих скитаний по свету приходит Том, находит Гека. Вспоминают старое время. Оба разбиты. Жизнь не удалась. Все, что они любили, все, что считали прекрасным, — ничего этого уже нет. Умирают».

«Мы только эхо. Мы не имеем своих мыслей, своих суждений. Мы навозная куча разлагающихся наследственных признаков, моральных и физических». Твен проклинает жалкую жизнь и «смехотворную канитель», но он хочет, чтобы главным оружием будущей книги был бы не гнев, а смех, чтобы эта жизнь не бичевалась, а высмеивалась.

Значит, был какой-то особенный горький твеновский смех, который он должен был прятать в сокровенных тайных страницах записной книжки и который приблизит потом к Твену Амброза Бирса, значит, есть и какой-то другой смех, благопристойный и чисто юмористический. Им можно веселить и забавлять всех. Но в этом официальном и «добродетельном» смехе есть зерна того горького, запрещенного смеха, которым писатель боялся пользоваться открыто. Признать полярную противоположность и несовместимость этих двух начал — значит, допустить возможность сосуществования двух творческих методов, двух мировоззрений художника.

Сказанные Драйзером слова о единстве «двух Твенов» находят свое подтверждение в материале «Записных книжек». Наряду с саркастическими, горькими записями, полными ненависти и злобы (главные адресаты этих записей — бог и король), часто встречаются записи, полные тонкого, светлого юмора. Вот характеристика:

«Он не был лжецом, но он любил внушать превратные представления. Он не разменивался на мелочи. Если, например, он запачкал бы брюки разными красками, он не стал бы лгать вам по этому поводу, но все же создал бы впечатление, что испачкался, скатываясь с радуги».

А вот просто усмешка:

«Навязчивый сон. Я выхожу читать перед публикой, не заправив рубашку в брюки. Очень неприятный сон».

Но вот раздвигаются рамки добродушного юмора, и мы ощущаем совсем другие интонации:

«Дельфин — юморист водной стихии: проделывает свои головоломные фокусы ради искусства; никакой грязной прибыли».

Конечно, в этой записи есть очень добрая улыбка человека благороднейшего и чистого сердцем. Эта запись может даже помочь читателю понять социальную направленность «человеконенавистничества» Твена, которым окрашена записная книжка последних лет. Твен, конечно, очень любил людей; ведь даже гробовщики должны сокрушаться о смерти человека. Писатель, который стремление к грязной прибыли считает достоянием людей, не мог не думать, что отрицание этого свойства надо искать у людей же; привлечение дельфина в эту почти парадоксальную (а потому смешную) запись понадобилось Твену для того, чтобы показать, как мало хороших людей было среди тех, кто окружал его, и как много ненависти накопил он к людям алчным и грязным. Но эту смешную запись можно прочесть с гневными, желчными интонациями. На ней лежит печать бессильной грусти. Анекдотическую запись — «Папаша сейчас в хлеву» — можно представить себе в устах оратора, произносящего гневную речь по адресу так называемой цивилизации, которую так ненавидел Твен.

Во многих своих записях Твен достигает предельной выразительности и лиричности. Так, глубочайшей скорбью и непреодолимой тоской проникнуты его записи, связанные с утратой жены и дочери.

В июне 1904 года умерла жена Твена Оливия Клеменс. Женитьба на ней когда-то связала писателя с кругами крупной американской буржуазии. С тех пор жена стала главным его цензором и хранителем материального благополучия семьи. Эта опека была тягостна для Твена, она заставляла его попрежнему увеселять джентльменов, которых можно было отличить от свиней только по наличию головных уборов. Жена Твена умерла в Старом Свете, и он повез ее тело в Америку, чтобы похоронить в родных местах. В «Записной книжке» смерть жены отмечена такими строками:

«Я видел июнь шестьдесят восемь раз. Как бесцветны и тусклы были все они по сравнению с ослепляющей чернотой этого».

И несколько ниже:

«За эти тридцать четыре года мы много ездили с тобой по свету, дорогая Ливи, и вот наше последнее путешествие. Ты там внизу, одинокая, я наверху, с людьми, одинокий».

Мы видели, как Твен грустит, шутит, негодует, возмущается и доводит себя до исступления. Мы видели, как глубоко страдал он, потеряв веру в собственную силу и мужество, как находил он какие-то мостки надежды, возвышающие его над тем миром, противоречия и несправедливость которого он видел, как рушились эти мостки. Все эти движения человеческой души раскрыла перед нами «Записная книжка».

* * *

Можно пожалеть, что журнал «Интернациональная литература» напечатал «Записную книжку» Твена в сильно урезанном виде, уделив ей всего несколько страничек. Богатство и значительность этого материала могли претендовать на большее внимание и место, хотя необходимо отметить, что выбор отрывков, сделанный А. Старцевым, так же как и его перевод, — удачны. Но произведения Твена завоевали у советского читателя такую широкую популярность, что вполне естественным кажется желание узнать все, что писал для себя этот замечательный писатель.

„Творчество Некрасова"

А. Максимович

Выход в свет сборника статей, посвященных творчеству Некрасова, порадует всякого литературоведа. Изучение наследия Некрасова явно отстает от запросов читателя и от потребностей литературной науки. Специальных работ уже давно не появлялось, хотя всем ясна несостоятельность успевших устареть прежних исследований. Серьезных коллективных трудов мы не видели уже более двадцати лет — с 1918 года, когда вышел известный «Некрасовский сборник» под редакцией В. Е. Евгеньева-Максимова и Н. К. Пиксанова.

И тем ценнее инициатива А. М. Еголина, сумевшего организовать большой сборник работ, посвященных изучению Некрасова.

Читателя очень затруднит отсутствие вступительной статьи, из которой он мог бы узнать общие задачи сборника или, по крайней мере, научную квалификацию его участников.

Положение критика, желающего правильно расценить отдельные работы, еще затруднительнее, так как сочинение, неплохое для студента II курса, окажется очень посредственным для студента IV курса и даже из рук вон скверным для аспиранта или — чего боже упаси — кандидата наук.

Среди работ молодых некрасоведов (о статье В. Е. Евгеньева-Максимова мы скажем под конец) необходимо отметить как лучшую, наиболее добросовестную и обстоятельную статью А. Зиминой «Некрасов-беллетрист».

Это едва ли не единственная в сборнике работа, достаточно отчетливо обнаруживающая овладение той исследовательской культурой, без которой автор статьи на историческую тему может быть публицистом, журналистом — чем угодно, но еще не будет исследователем-историком.

Эта культура сказывается и в мелочах (хотя бы, например, в точных ссылках на источники), и во внешних приемах работы (тов. Зимина единственная в сборнике осознала, необходимость дать историографический обзор предшествующих работ по теме ее исследования), и в основательности знакомства с материалом.

Но едва ли не самым ценным следствием этой исследовательской культуры является самостоятельность мысли, отсутствие гнета стандартных мнений, честное и смелое отношение к фактам.

Это помогло тов. Зиминой без ложного стыда коснуться наиболее рискованных тем, наиболее скользких вопросов.

В некрасоведении есть свои подводные камни, или, вернее, табу, тяготеющие над теми фактами, в которых с наибольшей резкостью отразилась противоречивость исторического процесса и личного развития Некрасова.

Есть факты, которые некрасоведы предпочитают не видеть, есть материалы, которые они не решаются цитировать, есть даже подлинные стихотворения Некрасова, которые они с легким сердцем соглашаются выкидывать из полного собрания его стихотворений, и все это — лишь бы не поколебать устоявшийся облик поэта, благополучный облик, который так удобен для равнодушно-панегирических статей.

Таковы пресловутые «грехи» Некрасова (оправданием которых издавна с успехом занимается В. Е. Евгеньев-Максимов), такова в особенности проблема буржуазных элементов идеологии раннего Некрасова.

А. Зимина подошла к ней без всяких шор.

Она верно учла общность взглядов Белинского и В. П. Боткина на про-

---

Творчество Некрасова. Сборник статей. Под ред. проф. А. М. Еголина. Филологический факультет. Московский Гос. институт истории, философии и литературы. М. 1939. Стр. 267. Тираж 500. Ц. 7 руб.

грессивную роль буржуазии в русском развитии, она без стеснения цитирует известные, стыдливо скрываемые некрасоведами, слова Чернышевского по поводу упреков Некрасову в буржуазности (стр. 189).

Впрочем, оговорюсь тут же, что оценка, которая дается исследовательницей буржуазно-капиталистическим элементам романа «Мертвое озеро», представляется мне спорной или преувеличенной.

В то же время тов. Зимина находит верные слова для отграничения «промышленных интересов» «Трех стран света» от барского делячества героев «Обыкновенной истории» Гончарова. Она правильно учитывает демократические элементы в подходе Некрасова к проблеме обогащения, она указывает на тему народа, его достоинств, впервые широко прозвучавшую именно в романе «Три страны света».

А. Зиминой удалось дать правильную характеристику ранней беллетристики Некрасова. Она отчетливо показывает, как сквозь романтизм, сквозь юмористическое штукарство — наследие ученичества — пробивается у Некрасова реалистическая тема, как растет социальная тенденция, как романтические штампы сознательно утрируются и становятся уже пародией (стр. 169, 176 и др.).

Мне думается, что статья тов. Зиминой явится несомненным вкладом в некрасоведение. Я решусь даже утверждать, что это единственная известная мне статья о прозе Некрасова, которую можно рекомендовать для общего ознакомления с Некрасовым-беллетристом, поскольку все прошлые работы либо охватывают лишь часть материала, либо уже устарели.

К рассмотренной статье примыкает по теме небольшая работа А. Белкина «Некрасов и натуральная школа», заслуживающая внимания попыткой диференцировать «натуральное направление», определить в нем те индивидуальные тенденции, которые уже позднее, в 50-х годах, повели к образованию резко друг другу противоположных идейно-литературных систем.

Тогда как Гончаров и Даль в своих физиологических очерках отчасти затушевывали отрицательные стороны социальной жизни, смягчали их элементом беззлобного юмора, Некрасов уже здесь обнаруживает свое «отрицательное направление», усиливает черты гражданственного гуманизма.

В то же время, в отличие от более близких Некрасову Григоровича и Гребенки, в отличие от Достоевского, гуманизм Некрасова лишен сентиментально-лирических черт. В нем намечаются элементы объективной социальной сатиры, которая преимущественно развилась не в прозе, а в стихах Некрасова.

Статья М. Белкиной «Водевили Некрасова» дает немного нового сравнительно с прежними работами, посвященными этой теме, но обнаруживает достаточно широкую осведомленность автора в области истории русского водевиля вообще.

Не совсем понятно, зачем редакции понадобилось перепечатывать в ученом сборнике расширенный, но не лучший вариант журнальной статьи Е. Памфиловой «Некрасов-сатирик», которая к тому же по жанру своему скорее дежурное предисловие, чем историческое исследование.

Статья не заслуживала перепечатки. Правда, в ней видно сложившееся умение бойко подбирать и пересказывать цитаты, но такое умение излишне, даже досадно для начинающего ученого и не может заменить умения по-настоящему работать, устанавливать факты, глубоко анализировать тексты (или хотя бы точно их понимать).

Новых фактов в статье тов. Памфиловой мы не найдем — в основном она является беглым обзором основных сатирических тем Некрасова.

К этому тематическому каталогу наспех приписана главка о жанре и стиле сатиры Некрасова, чрезвычайно наивная по методам анализа.

Тов. Памфилова утверждает, например, что стихотворение «Родина» «написано в традиционной манере».

Почему?

«Язык этого произведения богат старыми (!) и частично церковно-славянскими словами» (следует перечисление слов, в числе которых такие «церковно-славянские» слова, как «невежда», «судьба», «краса»!).

Далее: «Композиция «Родины» также напоминает композиционные формы предшественников Некрасова». В чем? Не указано.

И наконец: «В этом же стихотворении он использует анафорический прием, при помощи которого повторением слова «где» усиливается главная мысль» (цитата).

Все.

Не менее прискорбно нежелание

вдумываться в смысл приводимых цитат. Достаточно одного примера.

По поводу ходячей цитаты из письма Тургенева о том, что стихи Некрасова «жгутся», тов. Памфилова заученно декламирует: «В этом высказывании прекрасно отразилось опасение либерала перед крестьянской революцией, которой служило творчество Некрасова».

Чушь!

Во-первых, исследовательнице следовало бы самой найти цитируемое письмо и указать дату его (а не писать: «в одном из писем к Колбасину, в 1856 году»), во-вторых, не мешало бы при этом прочесть все письмо целиком и, наконец, прочтя, по мере сил уразуметь, что Тургенев хвалит Некрасова, противопоставляя его стихи «холоду и тусклому беспристрастью» статей Дружинина о Белинском. «Этими искусно спеченными пирогами с нетом — никого не прокормишь, — пишет он. — А Некрасова стихотворения, собранные в один фокус, жгутся».

Вот вам и «опасение либерала перед крестьянской революцией»!

Статья И. Шаморикова «Некрасов и фольклор».

Внешняя, фактическая сторона этой темы сейчас уже более или менее исчерпана в ряде специальных работ, и на очереди стоит более сложная задача: принципиальное осмысление установленных фактов заимствования. Исследователи должны показать, какой стороной, в каком аспекте входит фольклор в творчество Некрасова, чем он его обогащает и чем в нем обогащается сам, какие получает новые идейные и художественные качества и каков вообще функциональный смысл привлечения фольклорного материала, какова его ценность в системе демократической эстетики Некрасова.

Статья тов. Шаморикова не решает этих насущных задач.

Она представляет собой общий очерк, притом почти сплошь построенный на материалах из вторых рук, на чужих наблюдениях [1].

Но систематического изложения тех работ, которые прочел тов. Шамориков, анализа позиций их авторов (что дало бы реферату ценность итога) здесь не найдете.

Тов. Шамориков предпочитает пересказывать «своими словами» самого Некрасова (прием, который выходит из употребления даже в начальной школе): «Атаман Кудеяр со своими разбойниками долго занимался грабежом, убийствами, тешился с полюбовницей, но вдруг все это ему опротивело» и т. д. (стр. 104).

Так же безвкусно пересказывается «Коробушка» (стр. 98).

Едва ли читатели будут знакомиться с Некрасовым по этим кустарным изложениям.

Однако, может быть, и лучше, что тов. Шамориков в основном идет по линии школьных компиляций и пересказов, так как немногие соображения, принадлежащие лично ему, большей частью несостоятельны.

Так, например, поясняя мотивы, заставившие Некрасова в «Кому на Руси» прибегнуть к сказочной форме, тов. Шамориков догадывается, что сказка помогла, мол, Некрасову «разрешить такие положения, которые весьма трудно было бы осуществить другими формами, например, снабжение едой и питьем странников во время путешествия» (стр. 102).

Он, видимо, думает, что всякий автор должен кормить своих героев.

Обилие пословиц и поговорок тов. Шамориков объясняет тем, что: а) Некрасов — «поэт большого и сильного чувства», б) «сильное чувство требует сжатого, энергичного выражения» и в) пословицы и поговорки, как думает тов. Шамориков, — форма которая «наиболее ярко выражает сильные чувства и мысли» (стр. 113).

Интересно, что бы сказал тов. Шамориков, прочтя, например, Байрона и не найдя у него «пословиц и поговорок»? Что у Байрона нет «сильных чувств и мыслей»?

И. Шамориков думает, что эпиграфы перед главками «Коробейников» свидетельствуют о близости к народной устной словесности (стр. 94). Но ведь сам-то Некрасов думал иначе. Он понимал книжный характер всякого эпиграфа, откуда бы он ни был взят, и, выпуская своих «Коробейников» дешевым изданием для народа, все эпиграфы просто вычеркнул.

Далее исследователь, учитывающий всю сложность позиции Белинского по отношению к фольклору, не станет объяснять тяготение Некрасова к народной словесности «указаниями Белинского» (как это сделал тов. Шамориков на

[1] Ср.: «Чуковский говорит, что сходные тексты есть в сборниках Рыбникова» (стр. 111). Неужели эти сборники были доступны только Чуковскому?

стр. 88—89), тем более, что подлинный поворот Некрасова к фольклору относится уже к 60-м годам.

И. Шаморикова очень примитивно и отвлеченно представляет себе свойства фольклора, не выходя за пределы пресловутых отрицательных сравнений, уменьшительных суффиксов и дактилических окончаний (каковых, по подсчету К. Чуковского, мол, в народном стихе 90 процентов).

Подходя к фольклору «оценочно», тов. Шамориков считает возможным сравнивать произведения народа с произведениями Некрасова и находит, что последние «отличаются большей художественностью, стройностью».

«Гроб, который строят плотники, у Некрасова нарисован отчетливее и производит большее впечатление» (стр. 109).

И наконец — стиль.

«Песня, созданная Некрасовым, проста и мудра, как сама природа». Говорите эти дамские афоризмы хоть о Тагоре, но оставьте в покое Некрасова!

Полюбуйтесь еще на такую прелестную вышивку:

«У Некрасова поет весь русский народ. Поет он то уныло и грустно, то весело, как буйный ручей золотой весной, то сурово и грозно, то мечтательно и нежно, то подобно радости, вдруг заплясавшей в человеке».

А дальше — суконнейшие штампы и непролазные родительные падежи: «Наибольшей силы и яркости показа тяжести крестьянской жизни и произвола чиновников достигла Федосова».

Такое убожество наводит смертную тоску на самого автора, и он снова ищет минутного забвения в речи поэтически-салонной. В произведениях Некрасова, говорит он, «сквозь слезы, сквозь вопли и рыдания, сквозь скорбь и гнев, как луч солнца среди серого, мрачного, лохматого неба, пробивается сияющая жизненная радость» (стр. 97).

Вопленица Федосова, говорит он, «поведала о горе крестьянском. В ее причитаниях мир услышал вопль души мятежной, ищущей выхода из мрака постылой действительности».

Статья Н. Коваленской «Некрасов и русская живопись XIX века» неплоха для начинающего исследователя-искусствоведа и свидетельствует о достаточно солидном знакомстве с историей русского искусства. Статье вредит некоторая прямолинейность и склонность к вульгарно-импрессионистическому истолкованию художественных образов, при котором даже красноватый чай в недопитом — и, позволительно думать, уже остывшем — стакане связывается с представлением о «накаленном до предела настроении революционеров» (стр. 138).

Задачу своей работы т. Коваленская видит не в установлении реальных связей между конкретными произведениями живописи и литературы, а в рассмотрении «общего процесса развития» двух искусств с точки зрения возникающих в нем аналогий.

В этом подходе есть своя опасность: встать на путь скучных, необязательных сопоставлений вне времени и пространства, вне конкретной истории.

Этой опасности Н. Коваленская не избежала.

Недостаток ее метода особенно ярко сказывается на анализе «Утра стрелецкой казни» Сурикова (стр. 141). Чернобородый стрелец уподоблен здесь деду Савелию из «Кому на Руси жить хорошо», а рыжий (со свечой)... б у р е, которая «расплещет» «вселенское горе»! Конкретный анализ образов двух искусств подменяется здесь импрессионистическим пересказом впечатления от зрительного образа при помощи слов, строящих образ поэтический.

Произвольность подобных способов сравнения позволяет исследовательнице утверждать, что единственным выразителем «лирической основы» поэзии Некрасова явился... Левитан (в картине «Владимирка»).

Мне думается, что на этом пути проблемы реальных связей между двумя искусствами не решить.

В беглой и поверхностной статье Д. Гершензона «Некрасов-критик» проявилось такое легкомыслие по части источников, какое не сделало бы чести и студенту II курса.

Д. Гершензон почему-то считает, например, анонимную статью «О партиях в русской литературе» («Литературная газета», 1845) «программой политических и литературных взглядов Некрасова» (стр. 247). Но ему и в голову не приходит, что, называя статью «программой» Некрасова, надо прежде потрудиться доказать, что она действительно написана Некрасовым (кстати, это сомнительно). Почему не подумала об этом редакция сборника?

Далее Д. Гершензон ссылается на статью Некрасова против «Воспоминаний» Булгарина. Однако В. С. Спиридонов с документами в руках доказал, что статья эта Некрасову не принад-

лежит. Заметка В. С. Спиридонова появилась в печати год тому назад.

В то же время тов. Гершензон совершенно игнорирует (т. е., видимо, просто не знает) действительно принадлежащие Некрасову — и чрезвычайно интересные — высказывания о Писемском, о Гоголе, о Тургеневе в «Заметках о журналах» 1855—1856 годов. Он голословно и неверно утверждает, что в этих заметках Некрасов «решительно выступает» против Дружинина. Некрасов в них против Дружинина не выступал, а, наоборот, хвалил его повесть и статьи[1].

По Д. Гершензону, Некрасов уже в начале 40-х годов требовал от литературы «правдивого и реалистического изображения русской действительности» (стр. 245). Читал ли когда-нибудь тов. Гершензон некрасовские повестушки этих самых лет? Решится ли он назвать их реалистическими?

Так же неосновательно констатируется им огромный интерес молодого Некрасова к фольклору только на основании нескольких ни к чему не обязывающих фраз о том, что предания и сказки заслуживают внимания как «память нашего давно минувшего».

Предвзятые попытки представить Некрасова уже с пеленок реалистом и проводником народности уничтожают значение той гигантской эволюции, какая проделана Некрасовым от 40-х годов к 60-м.

Д. Гершензон на протяжении десяти страничек дважды повторяет, что Некрасов высоко оценивал творчество Пушкина, Гоголя, Лермонтова. Гоголя — да, пускай и Пушкина, но где же встречал тов. Гершензон высказывания Некрасова о Лермонтове (если он не имеет в виду пародий, какими Некрасов в равной степени почтил произведения Бенедиктова, Лермонтова и Языкова)?

«В Пушкине Некрасов видел основоположника русской реалистической литературы» (стр. 252). Откуда известно это тов. Гершензону? Учитывает ли он всю сложность отношений Некрасова к Пушкину? Знает ли он высказывание умирающего Некрасова о том, что вся прошлая русская поэзия, не исключая и Пушкина, не имела реального содержания, пела, как птичка на ветке?

Главная беда работы тов. Гершензона — не столько предвзятое искажение, сколько элементарное незнание фактов.

Достаточно привести его курьезное замечание о том, что Некрасов обращался к Полонскому «как старший товарищ» и что «молодой поэт» оценил его чуткость (стр. 251).

Как, думаю, удивился бы тов. Гершензон, если б он только узнал, что Полонский был двумя годами старше Некрасова и было Полонскому в то время уже 54 года!

Очерк В. Е. Евгеньева-Максимова «Н. А. Некрасов в борьбе с цензурой» насыщен фактическим материалом.

Основной упрек, какой можно ему адресовать, — это упрек в неполноте, о чем предупреждает уже и сам автор.

Автор прав, поборов столь естественное стремление к удвоению и ограничившись взятыми на выборку наиболее показательными примерами, но ценность его обзора для исследователя неизмеримо повысилась бы (тоже, по крайней мере, вдвое), если бы он приложил краткий перечень уже обнаруженных цензурных дел и переписки, мест их хранения и первой публикации.

Без такой исчерпывающей сводки приведенных в известность источников (которая заняла бы две-три странички) обзор лишается итогового значения, становится лишь очередным (хотя, повторяю, весьма содержательным) популярным очерком.

Автор касается не только «внешней» цензуры, вычеркивавшей законченные строки и строфы, но и внутренней, авторской «цензуры» — отказа от более резких мест еще в процессе формирования произведения или, во всяком случае, до его передачи в цензуру.

Исследователю приходится погружаться здесь в область гаданий и предположений. Естественно, что вне твердой, документальной основы выводы получаются менее достоверными.

Так, например, едва ли прав автор в своем предположении, что в поэму «Тишина» Некрасов сознательно вводил «благонамеренные» стихи «с определенной целью — смягчить цензуру и таким путем добиться разрешения на второе издание» (стр. 52). Учитывая, что эти стихи, выражавшие надежду на либеральные реформы начинающегося нового царствования, были написаны в «медовый месяц», непосредственно после вступления на престол царя Александра II, естественно видеть в них не идеологическую взятку, а проявление той вполне искренней «личной слабо-

[1] Другое дело — письма Некрасова.

сти» разумения, которую отмечал В. И. Ленин, говоря о колебаниях поэта между Чернышевским и либералами.

И едва ли прав В. Е. Евгеньев-Максимов, продолжая утверждать, что великолепное название «Русские женщины» (вместо чернового — «Декабристки») явилось уступкой цензуре (стр. 44).

Возвращаясь, наконец, к вступительной статье редактора сборника А. Еголина, необходимо с удовлетворением отметить, что ему удалось на этот раз избежать тех крайностей примитивного социологизма, которые так раздражали читателя в его же ранней работе — кандидатской диссертации «Некрасов — поэт крестьянской демократии».

Написанная в плане скорее широко публицистическом, чем исследовательском, вступительная статья тов. Еголина отвечает своему заданию — создать общую идейную основу для отдельных работ.

Подводя общий итог, приходится все же сознаться, что рецензируемый сборник может несколько разочаровать внимательного читателя. Почти все работы, опубликованные здесь, находятся на невысоком «уровне технической вооруженности», так что расценивать их приходится с некоторой скидкой, выбирая лучшее из посредственного.

Но все же, повторяю, самый факт выхода сборника работ молодых ученых чрезвычайно отраден. Будем надеяться, что и ИФЛИ в своей издательской деятельности не остановится на уже достигнутом, что мы увидим целый ряд подобных сборников и что (непременное условие!) их научные достоинства будут непрерывно расти.

Книга В. Кирпотина о Щедрине

Я. Лебедев

Из работ о Щедрине, вышедших в последнее время, книга В. Кирпотина по объему и внешности — самая солидная. В. Кирпотин повествует о жизни Салтыкова-Щедрина, освещает исторические условия, в которых протекала его литературная деятельность, и дает довольно подробные характеристики содержания всех его более или менее значительных произведений. В заключительных главах книги говорится об особенностях художественного метода и стиля Щедрина и о значении его произведений для нашей современности. Перед нами — научно-популярный монографический очерк.

Если бы новая книга В. Кирпотина обобщила все важнейшие результаты научных разысканий и исследований последнего времени по Щедрину, была бы строго выдержана в своей принципиальной линии и написана культурным языком, она явилась бы ценнейшим пособием для всякого, кто приступает к серьезному изучению литературного наследия гениального русского сатирика. Ибо развернутой и фундаментальной монографической работы о Щедрине у нас до сих пор нет, и в ней ощущается острая необходимость. Эту необходимость В. Кирпотин определил верно, но нельзя сказать, чтобы он ее в должной мере удовлетворил. Книга его страдает серьезными пороками принципиального характера, она написана без достаточного учета всего нового, что добыто нашим щедриноведением, и пестрит множеством ошибок разного рода, начиная с превратного истолкования целых произведений и кончая длинным рядом стилистических ляпсусов.

В. Кирпотин чрезвычайно мало внимания уделил проблеме Щедрина-художника и вовсе не осветил роли его как литературного критика.

Обратимся к некоторым важнейшим фактам.

Ранний период творчества Щедрина — один из самых проблематичных и малоизученных. У В. Кирпотина основные проблемы этого периода освещены вполне правильно, но лишь основные проблемы: влияние Лермонтова, Белинского, Петрашевского, влияние событий французской революции 1848 года на взгляды и настроения молодого писателя. Но Салтыков не может быть охарактеризован только одними этими влияниями. Он — явление гораздо более сложное и, надо подчеркнуть, самостоятельное и оригинальное.

В. КИРПОТИН. — М. Е. Салтыков-Щедрин. Литературно-критический очерк. М. «Советский писатель». 1939. Стр. 288. Тираж 17 000. Ц. 8 руб.

Молодой Салтыков преодолевал влияние романтизма. Именно поэтому он отрекся от обуревавшей его вначале страсти к «стихотворному парению», именно поэтому значительная часть писем героя «Противоречий», Нагибина, к его другу наполнена страстными обличительными тирадами, направленными против романтиков. Преодоление романтизма и переход от него к революционно-демократическому реализму—это этап в развитии творчества Салтыкова, и в такой сравнительно обширной работе это надо было проследить.

Молодой Салтыков развивался под влиянием русских и западноевропейских писателей, мыслителей, социалистов. Читаешь об этом у Арсеньева или Иванова-Разумника и диву даешься: все у Салтыкова заимствованное, все чужое, все расписано по именам «влиятелей», а самого его — нет. Как же он мог в таком случае вырасти в оригинальнейшего мирового писателя-сатирика? «В «Запутанном деле», — пишет В. Кирпотин, — Салтыков следовал за «Шинелью» Гоголя, «Бедными людьми» Достоевского, стихотворением «Еду ли ночью по улице темной» Некрасова» (стр. 21). Это «следовал за» (даже за отдельно взятым стихотворением!) уже давно было нам известно, но никак не могло объяснить своеобразия произведений Салтыкова конца 40-х годов. Именно здесь, в ранних повестях Салтыкова, зарождается его революционный реализм, его оригинальный сатирический стиль; в этих повестях имеются зерна образов и идей ряда его произведений зрелого периода. Проблема первоначального становления щедринского реализма не нашла в разбираемой книге никакого освещения.

История ссылки Салтыкова изложена у В. Кирпотина по воспоминаниям Скабичевского. Еще в 1934 году были опубликованы материалы, совершенно ясно показавшие, что эти воспоминания с их фактической стороны — «чистейший апокриф» [1]. Обвинение Салтыкову выдвинул сам Николай I, а вовсе не Н. Кукольник, как об этом писал Скабичевский. А В. Кирпотин цитирует его «апокрифический» рассказ.

Мировоззрение Щедрина 60-х годов чрезвычайно сложно и трудно поддается популярному объяснению. Нам представляется, что главы, посвященные этому периоду, изобилуют рядом неясных и неверных толкований.

Когда Салтыков возвратился из ссылки, в нем «проснулись его старые идейные интересы...» (стр. 28) — это совершенно верно. Далее, в главе о «Губернских очерках», одной из наиболее удачных, автор, однако, пишет: «Щедрин прошел школу утопического социализма. Из слабых сторон утопического социализма Щедрин *усвоил игнорирование классовой борьбы*» (?) (стр. 36).

Далее, по характеристике В. Кирпотина, Щедрин на протяжении 60-х годов находился в каких-то сплошных либерально-просветительских или либерально-утопических блужданиях.

«Щедрин, отрицательно оценивая либералов, делал некоторые исключения... *Как просветитель* Салтыков-Щедрин не мог до конца разрешить вопроса о взаимоотношении теории и практики. Чтобы создать возможность единения с группой Унковского, он *выдвинул положение о необходимости уступок*. Необходимость уступок он подробно обосновал в статье «Каплуны» (стр. 56). «Вместе с группой *тверских либералов* — Унковским, Головачевым, Европеусом и с поэтом Плещеевым... он начал хлопотать о разрешении издавать журнал «Русская правда» (стр. 57).

«Щедрин бился над тем, чтобы «*отыскать почву законную*» для осуществления высших идеалов человечества. Мысль эту он выразил в «Каплунах» (стр. 72). «Ему даже начинало казаться, что неизвестно, какую форму примет идеал общества... Необходимо будничное, каждодневное *малое дело*» (стр. 73).

«*Щедрин сам не был утопическим социалистом и революционером*, но его сатира есть плод социалистических и революционных идей в России XIX века» (стр. 77) [1].

Можно было бы значительно увеличить количество выписок этого рода. Но к чему? Не почитать ли уж лучше Михайловского или Иванова-Разумника? Щедрин искал «почву законную» и был проповедником «малых дел». Чего же

---

[1] См. «Литературное наследство», № 13—14 за 1934 г., сообщение М. Панченко «К истории ссылки Салтыкова», стр. 481—492.

[1] Здесь в цитатах все подчеркнуто нами.

еще? Щедрин «как просветитель» желал единения с либералами!

Но кто эти «тверские либералы»? Ведь позиция Унковского в период реформы 1861 года была близка к демократической, а Европеус и Плещеев были, как и Салтыков, петрашевцами. Ведь Салтыков желал, чтобы программа задуманного им журнала была одобрена Чернышевским и чтобы последний принял в нем деятельное участие. Об этом последнем пишет и сам В. Кирпотин. Пишет он и о том, что Салтыков в очерке «Каплуны» выразил мысль о необходимости единения демократических сил в предстоящей борьбе. Как же это все можно соединить?

В. Кирпотин не проанализировал публицистики Щедрина начала 60-х годов.

Чтобы показать подлинного Щедрина, нам пришлось бы заняться разбором его произведений. Но мы не берем на себя обязанности автора книги и поэтому скажем лишь несколько слов о «Каплунах», произведении, которое представляется В. Кирпотину наиболее уязвимым.

Неверно, что в «Каплунах» Щедрин пытался «отыскать почву законную» для осуществления каких-то неведомых «высших идеалов человечества» (ведь он, по мнению В. Кирпотина, не был даже утопическим социалистом!). Ни в основном тексте «Каплунов», ни в вариантах, цитируемых автором, слов Щедрина о почве нет. Там имеется иное: резкое и ядовитое разоблачение самодовольных консерваторов, либералов и утопистов-мечтателей; там имеется призыв к революционному действованию «Надобно итти вперед... но куда итти? В этом именно и заключается жгучий вопрос эпохи: итти ли на сделку с установившимися формами жизни... или откровенно взглянуть на них, как на старый хлам, негодный даже для справок?»[1] «Нельзя удовлетвориться жизнью с распространенными в воздухе миазмами, с рыскающими по улицам волками» (ср. требование уничтожения «волков»-эксплоататоров в «Запутанном деле»), «...душа стонет и изнемогает под гнетом житейской мерзости, потому что кровь бьет в голову и туманит ее от недостатка воздуха»[2]. «Нельзя мириться с жизнью... потому что она ни одним из своих благ не поступится иначе, как с бою... Покуда мы не объявим себя в пользу **деятельности воинствующей**, мы напрасно станем кичиться нашими честными убеждениями...» А по адресу либералов и утопистов-мечтателей: «О, чорт побери! да забрызгивайтесь же, да ступайте же смело в грязь, да падайте и погибайте, но действуйте, но не довольствуйтесь юпитеровским плеваньем на жизнь, когда она сама признаёт себя несостоятельною, когда она сама взывает к вам о помощи! Вам страшно, что вы можете погибнуть; вам еще страшнее, что вы можете замарать ваши светозарные одежды; но **нам, черни**, это ничего; нам светозарные ваши одежды не кажутся светозарными; мы прямо и откровенно говорим: падайте, погибайте, окунайтесь в грязь — мы от этого пожнем сторицею!»[1]

Чернышевский мог лишь по тактическим соображениям рекомендовать Щедрину воздержаться от печатания «Каплунов»; об этом можно было и нужно было говорить. Письмо Чернышевского к Салтыкову по поводу «Каплунов» до нас не дошло, и самым достоверным источником для суждений о характере этого произведения является оно само. Внимательное ознакомление с «Каплунами» приводит вовсе не к тем выводам, которые делает Кирпотин.

Но В. Кирпотин далее еще больше поражает читателя, распространяя свои неправильные характеристики Щедрина 60-х годов и на последующую его литературную деятельность: «Шестидесятые годы закончили идеологическое формирование Салтыкова-Щедрина...» (стр. 77). Значит, по Кирпотину, Щедрин навсегда остался либеральным путаником. Далее: «на исходе шестидесятых годов он (Щедрин. — *Я. Л.*) был вполне подготовлен для создания целого ряда зрелых произведений, многие из которых составили в дальнейшем веху в истории русской литературы» (там же).

Как это могло случиться — для читателя остается совершенно непонятным. Ведь В. Кирпотин считает, что Щедрин, вообще говоря, был слаб как мыслитель, но силен как художник, — почему он хотя бы с этой, важнейшей, по его мнению, стороны, не подошел к решению вопроса о формировании Щедрина-писателя? В дальнейшем, на стр.

[1] Н. Щедрин. Полн. собр. сочинений. Гослитиздат, 1935, т. IV, стр. 282.

[2] Там же, стр. 283.

[1] Там же, стр. 284—285. Подчеркнуто нами.

127, он цитирует, явно против себя, верные слова К. Арсеньева о том, что в Щедрине счастливо сочетались и выдающийся мыслитель-социолог и выдающийся художник и что это определило достоинства его произведений. Уж не обратиться ли читателю после новейшего труда В. Кирпотина к работе Арсеньева 1906 года?!

В своей характеристике творчества Щедрина 70-х годов В. Кирпотин по вполне понятным причинам говорит довольно подробно о том, как решал сатирик вопрос о государстве. В. Кирпотин как бы боится переоценить прогрессивность позиции, занятой Щедриным в этом вопросе, и спешит противопоставить ей свою, марксистскую точку зрения: «Относительная зрелость взглядов Щедрина на государство выражалась в том, что он понимал эксплоататорский характер и буржуазной республики с всеобщим избирательным правом. Однако Щедрин не знал еще, что для низвержения **в с я к о г о** эксплоататорского государства, в том числе и буржуазного, нужно также государство, — но государство особого типа — диктатура рабочего класса» (подчеркнуто нами. Стр. 134). Пожалуй, и недурно, что Щедрин не знал этой истины в том виде, как она здесь сформулирована. Для низвержения, скажем, французского феодального государства («всякого»!) или российского государства времен Щедрина вовсе не «нужно» было иметь заранее созданной **д и к т а т у р ы п р о л е т а р и а т а**. Щедрин был крестьянским демократом, и поэтому важнее было бы подчеркнуть не столько то, чего он «не знал еще», а то, что он знал **у ж е**, в отличие от всех других русских демократов 70-х годов. И В. Кирпотин, почувствовав это, пытается спасти положение: «Щедрин не был марксистом. Смешно было бы обвинять его за это (а не в «этом»? — *Я. Л.*). Для нас важно другое — во взглядах его на государство проявляется зрелый, последовательный и непримиримый демократ. Щедрин свободен и от иллюзий по адресу государства господствующих классов и от анархического отрицательного отношения к государству и политике. Идеализация царизма и анархическое пренебрежение политической борьбой было распространенным явлением не только среди более поздних, уже совершенно выродившихся либеральных народников, но и среди народников семидесятых годов» (стр. 134—135). Выходя из одной крайности, автор, однако, входит в другую. Характеристика народничества 70-х годов уж очень мрачна. «Марксистская» точка зрения В. Кирпотина становится для читателя сомнительной. И чем дальше, увы, тем больше.

На протяжении всей книги В. Кирпотин упорно и настоятельно внушает, что Щедрин, как и Некрасов, страдал личной слабостью, мешавшей ему принять практическое участие в революционной борьбе. Это положение он доказывает, в частности, разбором «Дворянских мелодий», «Приключения с Крамольниковым» и очерка «Имярек». То место из Ленина, откуда взяты слова «личная слабость», цитируется Кирпотиным неоднократно по частям, а в конце книги и в целом. А Ленин этой слабости Щедрину вовсе не приписывал. Наоборот: «**Н е в е р н ы й з в у к**» — вот как называл сам Некрасов свои либерально-угоднические грехи. А Щедрин беспощадно издевался над либералами и навсегда заклеймил их формулой: «применительно к подлости» (Ленин. Собр. соч, т. XVI, стр. 133). Щедрин никогда не совершал никаких либерально-угоднических поступков, и ему не в чем было каяться. А В. Кирпотин говорит: «Личная слабость», о которой говорил Ленин применительно к Некрасову, давала себя, повидимому, знать и в поведении Щедрина...» (стр. 71). О какой «личной слабости» говорил Ленин? Извиняя Щедрина, как и Некрасова, в «непомерной строгости» к себе, В. Кирпотин в то же время пишет: «Щедрин не решался даже, как Некрасов, обратиться к народу с мольбой о прощении своих «вин» (стр. 235). О прощении каких «вин» должен был молить Салтыков, Кирпотин нам не говорит. Да и не может сказать, ибо, изобретая эти «вины», В. Кирпотин вступил бы в противоречие с фактами и с оценкой Щедрина Лениным.

В Щедрине жила страстная, волевая натура борца. Он ждал своего второго ареста, в Петербурге уже говорили об этом как о совершившемся факте, а он до конца продолжал свое правое дело в «Отечественных записках», — и ни тени сомнения, страха. В трех томах писем Щедрина — его подлинная биография. И кого не воодушевит на подвиг революционного самоотвержения эта биография мужественного, до конца преданного своему революционному служению, человека и писателя? И если

он не разделял народнических иллюзий, не занимался «хождением в народ», не бросал бомбы в царей и министров, зная заранее, что все это обречено на неудачу, а вместо этого, пока народ еще не был подготовлен к решающим боям, делал своим разоблачающим призывным словом великое дело подготовки демократической революции, — кто попрекнет его за это хоть единым словом? «Лично Салтыков-Щедрин не был революционером», — неведомо который раз повторяет В. Кирпотин (стр. 233). И сам же пишет: «Сатира была мечом Салтыкова-Щедрина, слово было его оружием; этим мечом он поражал врагов, словом своим он подымал к политическому мышлению и политической борьбе целые поколения» (стр. 171). А это кто же все делал — не «лично» Салтыков-Щедрин? Или он все это делал бессознательно? «Одни явления отмирали, — читаем мы дальше, — на рождались новые, но за всем тем Щедрин не мог открыть реальной, зримой перспективы народной победы и народного счастья» (стр. 171). И не мог, скажем мы, не потому, что не был способен, а потому, что исторические условия отсталой России не открывали еще тогда этой «зримой перспективы».

Вся жизнь его прошла в упорных и мучительных исканиях ее. Это была историческая трагедия. Щедрин вслепую нащупывал тропы к желанному будущему, и не дано было ему их увидеть. Щедрин уже буквально умирал в то время, когда молодому Плеханову за границей стали открываться «зримые перспективы» в учении Маркса и Энгельса. Надо суметь войти «в кожу» писателя, войти в его душу и пережить с ним его великую трагедию. Тогда перед читателем встанет эта титаническая фигура во всей своей необычайной силе, во всем своем величии, и она будет воодушевлять на новые и новые подвиги в борьбе за счастье человечества. Этого понимания трагедии Щедрина в разбираемой книге не видно.

Пусть некоторые места в «Дворянских мелодиях» согреты авторским лиризмом, но нам кажется, что слишком много «смелости» надо, чтобы суждения о «безнадежном» существовании людей 40-х годов отнести хотя бы отчасти за счет самого писателя (у В. Кирпотина хватает этой «смелости»). Уже пожилой, Салтыков-Щедрин причислял себя к тем, кого презрительно называли «мальчишками», «нигилистами», и никогда не чувствовал себя в числе вытесненных «листвой новой весны». Нет, к «дворянским идеалистам, жившим на крепостнические доходы», как верно называет В. Кирпотин героев «Дворянских мелодий», Салтыков себя ни в какой мере не мог причислить. Он мог перевоплощаться и сочувственно говорить о некоторых «людях 40-х годов», переживших свою эпоху, и это вовсе не является признаком того, что он «сам переживал приступы угрызения совести... за личную слабость...» (стр. 170). В самых «лирических произведениях» Щедрина, его письмах, таких мотивов вовсе нет.

О сказке-элегии «Приключение с Крамольниковым» В. Кирпотин пишет: «Сопоставление с письмами Салтыкова-Щедрина подтверждает автобиографичность ее содержания» (стр. 233). «Содержание литературной деятельности Крамольникова не могло вызвать упреков со стороны самых требовательных судей» (стр. 234). Затем идет речь о самоосуждении «Щедрина-Крамольникова», знакомой уже нам «личной слабости» Щедрина и о том, что он не решался осудить эту свою слабость публично. И вывод: «Грызущие слова Крамольникова били не по Щедрину, а по таким людям, как Елисеев» (стр. 236). Ясная логика?

М. С. Ольминский писал иначе: «Михайловский сравнивает Щедрина с Крамольниковым. «Приключение с Крамольниковым», по словам Михайловского, изображает нравственное состояние самого Салтыкова после закрытия «Отечественных записок». Я думаю, что правильнее было бы сказать не «изображает», а «отражает». Это не спор о словах. Сказка-элегия «Приключение с Крамольниковым» представляет собою прежде всего художественное произведение. К Крамольникову, как и ко всякому другому щедринскому персонажу, мы вправе применить слова самого Щедрина о типах, созданных литературой: эти типы всегда идут дальше действительности»[1]. «...мы находим в рассказе объяснение односторонности Крамольникова и отрицательное отношение к ней»[2]. «Критик (Михайловский. — *Я. Л.*) видит в Щедрине только писателя и не видит борца за идеалы...» «Выносится впечатление, будто Щедрин страдал раздвоенностью», «...наличность у Щедрина подобной душевной раздвоенности ничем

---

[1] М. Ольминский. Статьи о Щедрине. Гос. изд. 1930, стр. 136—137.

[2] Там же, стр. 139.

не доказана»[1]. Читал ли В. Кирпотин Ольминского? Или же он читал одного Михайловского?

Щедрин, как никто другой из русских писателей, сумел сказать о себе много глубоко справедливого.

Но иногда он, говоря о себе, иронизировал, иногда ошибался. В. Кирпотин часто забывает, что он исследует творчество Щедрина, и начинает просто следовать его слову. Нельзя ставить знака равенства между грустной иронией очерка «Имярек» и научной истиной о характере мировоззрения сатирика.

А В. Кирпотин подводит в своей книге итоги словами этого очерка. И вот оказывается, что взгляды Салтыкова-петрашевца, последователя Белинского,— «юношеский угар», который «соскользнул быстро», что в ссылке «Щедрин выработал теорию... которая в «Приключении с Крамольниковым» была охарактеризована сатириком как теория вождения влиятельного человека за нос» (стр. 247). Тут В. Кирпотин опять переусердствовал: в «Приключении с Крамольниковым» об этом ни слова не сказано.

В «Мелочах жизни» наш критик прочитал сочувственные слова писателя о социалистических учениях, и вот оказывается, что только к концу своей жизни Салтыков-Щедрин «начинает живо разделять положительные выводы из учения великих утопистов» (стр. 250). Впрочем, это и в духе взгляда В. Кирпотина, согласно которому Салтыков не был социалистом ни в 40-х, ни в 60-х, ни даже в 70-х годах.

Там же он прочел слова писателя о том, «что только теперь его мысль установилась на стезе правды». Отсюда он делает вывод, что «только теперь» Салтыков познал необходимость практической революционной борьбы. От этого вывода Салтыков «раньше воздерживался» (стр. 254). Да, Салтыков-Щедрин почувствовал необходимость «итти возглашать». Но вовсе не потому, что раньше не знал или не понимал этого и не потому, конечно, что раньше все испытывал «личную слабость», а теперь, в 80-х годах, он, умирая, окреп. К тому времени изменилась историческая ситуация. Щедрин почувствовал, что в социальной жизни России и Европы «народились новые подземные ключи, которые кипят и клокочут с очевидной решимостью пробиться наружу»[1].

Этих наблюдений достаточно, чтобы притти к выводу: мировоззрение Щедрина в книге В. Кирпотина искажено.

В конце своей книги автор отвел 20 страниц вопросам художественного метода и стиля Щедрина. Здесь говорится о предшественниках писателя и своеобразии его сатиры, историзме и реализме его творчества, его идеале и тематике (вновь!), об изобразительных средствах его сатиры, проблеме обыденного и существенного, анализе и синтезе, о тенденции развития действительности и художественном методе сатирика, фантастическом и реальном, изменении формы романа, отношении Щедрина к натурализму и психологизму. Проблем много и вместе с тем вовсе упущены некоторые из важнейших: например, о своеобразии жанров Щедрина, об особенностях его сатирического языка. Да и что скажешь на 20 страницах, о каком «анализе и синтезе» проблематики щедринского стиля здесь может итти речь? При таком построении работы можно лишь привести некоторые общие положения, констатировать некоторые важнейшие и довольно известные факты, что мы здесь, в сущности, и находим. При этом некоторые отдельные «констатации» оказываются довольно поверхностными. «Коренным недостатком догоголевской сатирической литературы, — пишет В. Кирпотин, — была отвлеченность. Она нападала на нравственные недостатки. В лучшем случае она имела в виду конкретные личности. Догоголевская сатира не затрагивала политического и социального строя, из которого вырастали преследуемые ею пороки» (стр. 258). Неужели это все можно отнести, например, к Радищеву, молодому Крылову, Грибоедову, Пушкину, наконец? Далее: «Гоголь первый создал галлерею образов, бичевавших реальные недостатки конкретной действительности». Первый! А ведь Щедрин разрабатывал в своей сатире не только гоголевские, но и грибоедовские образы и даже, отправляясь от этих последних, строил целые произведения («В среде умеренности и аккуратности»). Требовалось бы сказать нечто более серьезное. А проблема «первого» вообще есть сугубо историческая проблема. В. Кирпотин обнаруживает излишнюю поспешность в

[1] М. Ольминский. Статьи о Щедрине. Гос. изд. 1930, стр. 141.

[1] Н. Щедрин. Полное собр. сочинений. Гослитиздат. 1937, т. XVI, стр. 447.

ее решении, когда говорит несколько ранее, в главе о «Сказках», что Салтыков-Щедрин, «следуя примеру современных ему русских публицистов», «перенес эзоповский язык в художественную литературу» (стр. 215). Известно, что подобным «перенесением эзоповского языка в литературу» занимались до Щедрина, вслед за самим Эзопом, многие: Лафонтен, Лессинг, Сумароков, Крылов, Пушкин.

А что может дать читателю такое «исследование»: «Щедрин был новатором. Но и он испытывал литературные влияния, и он опирался на определенные литературные традиции. На некоторые из этих традиций Щедрин указал сам (!) — это традиции «Дон-Кихота», «Пиквикского клуба» и, уж конечно, «Мертвых душ» (стр. 274). Вот и все. Напрасно ждать, что скажет сам В. Кирпотин. Хотя кое-что, впрочем, может. Например: «Сатира есть род словесного искусства» (стр. 269).

В ряде замечаний, сделанных выше, вероятно, не было бы надобности, если бы новая книга В. Кирпотина была достаточно доработана в ее деталях. А ведь деталей-то много, а путаницы в них, увы, тоже немало. Можно было бы привести целый список фактических ошибок в изложении биографии Щедрина. А чего стоит, например, такая «деталь»: образ гниющего в дупле «Богатыря» (сказка «Богатырь») символизирует у Щедрина антинародное и разлагающееся изнутри самодержавие. А по В. Кирпотину, «Богатырь — это народ» (стр. 232). А кто же тогда «людишки», которые на протяжении столетий понапрасну верили, что «Богатырь» проснется и исцелит их недуги? А что символизирует собой дурак Иванушка, который перешиб дупло с гнилым богатырем? Неужели язык Щедрина настолько темен, что даже в наши дни его произведения можно понять навыворот?

Язык самого В. Кирпотина зато ясен. Укажем на некоторые «образцы». «Его внимание было сосредоточено на власти, определявшей жизнь страны и характер правления. Власть исследуется сатириком под двойным углом зрения. С одной стороны, это сатирическое изображение власть имущих, а с другой—подвластных. Описание воздействия на народ сверху сопровождается изображением реагирования низов, создавая вместе единство сложной картины» (стр. 104). «...переживания Щедрина нашли выражение в изображении личной эволюции писателя...» (стр. 245).

Недостатков всякого рода в книге В. Кирпотина много, слишком много.

«А. Н. Толстой»

Арс. Алпатов

Потребность в критической монографии об А. Н. Толстом назрела давно. За последние годы в нашей критике немало писалось о Толстом, но во-первых, это были преимущественно журнальные и газетные статьи небольшого объема, базировавшиеся на анализе отдельных, единичных произведений писателя, во-вторых, многое из этого, будучи рассеяно по страницам старых журналов и газет, лишь с особым трудом может быть извлечено интересующимся читателем.

Между тем А. Толстой — один из интереснейших и популярнейших писателей советской литературы. Многотомное собрание его сочинений далеко не вмещает в себя всего того, что написано было им за 33 года непрерывного творческого труда. Среди написанного им такие подлинные шедевры, как «Детство Никиты», замечательная эпопея о войне и революции «Хождение по мукам», монументальный «Петр I», повесть об обороне Царицына «Хлеб».

Понятными становятся после всего этого те ожидания, тот огромный интерес, который предъявляется у нас к каждой вновь появляющейся критической работе об А. Толстом, особенно к такой, которая ставит своей задачей дать его целостный писательский облик.

Выпущенная Гослитиздатом книга об А. Толстом ленинградского критика Раисы Мессер не совсем оправдывает наши ожидания. Несмотря на интерес отдельных своих страниц, несмотря на то, что в ней довольно обстоятельно характеризуется тематика, содержание целого ряда произведений Толстого (что, конеч-

---

Раиса МЕССЕР. — А. Н. Толстой. Критический очерк. Л. Гослитиздат. 1939. Стр. 175. Тираж 5 000. Ц. 3 р.

но, имеет какое-то свое чисто информационное значение), в целом она все же производит впечатление бледной, мало оригинальной, неглубокой критической разработки творчества писателя. Читателю, уже знакомому с текстом произведений А. Толстого, книга эта не даст почти ничего нового, хотя объем ее в 11 печатных листов позволяет предъявить к ней известные требования в этом направлении. Она отличается неполнотой: некоторые интереснейшие произведения писателя освещаются критиком небрежно, бегло или замалчиваются совсем; такие существенные разделы его творчества, как его драматургия, работа его для театра, выпали из книги вовсе. Досадно ощущается также отсутствие каких-либо биографических данных об А. Толстом, нет даже краткого перечня хронологических дат жизни и творчества писателя. Но, главное, Р. Мессер не занимается художественной индивидуальностью Толстого.

Там, где Мессер все-таки вынуждена бывает сказать что-то о художественном мастерстве писателя, она обычно в порядке «отписки» ограничивается несколькими общими фразами, которые ни в какой мере не приближают нас к пониманию индивидуальных особенностей стиля А. Толстого. Вот несколько примеров таких ни к чему не обязывающих формулировок критика: «Пластичность изображения, драматизм повествования, звучность и чистота богатого русского языка и, самое главное, широкий рисунок, большой масштаб мысли и чувства — печать этих черт лежит на произведениях Алексея Толстого» (стр. 126), или: «Точность, сжатость изображения, математическая строгость композиции сочетаются... с удивительной рельефностью рисунка» (стр. 136) или: «Ровный, точный, чеканный язык правдиво воспроизводит рисунок личности человека великой эпохи» (стр. 158).

Самое построение книги, распределение материала по отдельным главам вызывает, пожалуй, меньше всего возражений. Первая глава, озаглавленная «Выход в большой мир», дает краткий обзор более ранних этапов творчества писателя и кончается на характеристике таких, уже послеоктябрьских, его произведений, как «Хождение по мукам», «Детство Никиты», «Ибикус», «Голубые города». Вторая глава специально посвящена работе А. Толстого над исторической прозой, в частности над романом «Петр I». Третья глава говорит о кинофильме «Петр I». В четвертой главе рассматривается повесть «Хлеб». И, наконец, вся книга заканчивается заключительным разделом «Патриот, трибун, социалистический гуманист», в котором дается характеристика А. Толстого как публициста.

К числу таких мест, которые как-то оживляют книгу и написаны несколько живее всего остального, принадлежат, например, страницы, в которых критиком характеризуются «Ибикус» и «Черное золото». Вопреки обычному, распространенному когда-то мнению об этих произведениях Толстого как о малоудачных попытках создания «советского детектива», Мессер подчеркивает политическую направленность их, почти памфлетный их характер, острую сатиру на белогвардейщину. Так же любопытно прослеживает Мессер эволюцию образа Петра и вообще исторических картин А. Толстого от ранних рассказов его: «Наваждение», «День Петра», «Повесть смутного времени», через пьесу «На дыбе» к широкому реалистическому отображению русского прошлого в романе «Петр I». В этой же второй главе при анализе так называемых раскольничьих эпизодов второго тома «Петра I» Мессер правильно указывает на исключительно оригинальный характер трактовки их у А. Толстого. Яркие сцены, вроде самосожжения раскольников в Выгорецкой обители, образ властного старца Нектария, раскольничьего купца Денисова могли быть созданы лишь на основе того, что писателем тонко уловлена была историческая подоплека старообрядчества, сложная классовая диференциация внутри раскольничьего движения. Наконец в оценке романа «Восемнадцатый год» Мессер правильно акцентирует внимание читателя на огромном значении тех эпизодов произведения, которые рисуют В. И. Ленина выступающим на заседании Совнаркома и на рабочем митинге. Толстой — первый из наших писателей, сделавший смелую попытку дать ленинский портрет. Он удачно наметил в нем характеристику великого исторического героя и вместе с тем чисто бытовой, личный облик Ленина. Как справедливо подчеркивает Мессер, именно этот первый п о д с т у п А. Толстого к образу вождя в значительной степени определил собой дальнейшую успешную работу ряда наших прозаиков и драматургов над созданием произведений искусства, запечатлевающих героические эпизоды из жизни Ленина и Сталина.

Но таких страниц, которые читаешь с

живым интересом, в книге Мессер немного. Бросается в глаза скорее другое: как мало обогащает она своего читателя, как бессодержательно, неконкретно пишет она порой о самых лучших, волнующих произведениях писателя! «Детству Никиты» она считает нужным уделить только один коротенький абзац. Бегло отмечается ею «прекрасный язык повести», «чувство русского пейзажа», и «глубокое проникновение А. Толстого в детскую психологию». И все. Как будто то же самое не могло быть сказано в отношении любого другого произведения русского писателя на эту тему, например, о «Детстве» Л. Толстого, «Детстве» М. Горького, о «Детских годах Багрова внука» Аксакова и т. д. В чем же в таком случае своеобразие каждого из них?! К тому же Мессер допускает досадный хронологический ляпсус в отношении «Детства Никиты», когда она говорит о нем в ряду таких произведений, как «Гадюка», «Голубые города», «Чудеса в решете», которые написаны были Толстым значительно позднее и уже совсем в другой обстановке.

Видимо, не надеясь на свежесть и глубину своего критического анализа, Мессер впадает иногда в обстоятельный пересказ, в неумеренное цитирование привлекаемых ею произведений А. Толстого. Именно так построена значительная часть четвертой главы, где следуют одна за другой пространные выдержки из повести Толстого «Хлеб», в конце каждой из которых неизменно повторяется какое-нибудь стереотипное восклицание критика, вроде: «как сильно и волнующе обрисована эта сцена» или «вот краткий эпизод, полный внутренней силы». Еще заметнее этот лоскутный, цитатный характер текста выступает в последней главе книги, где буквально подряд, одна за другой, идут обильные выдержки из писем Горького, Ромэна Роллана, читателей А. Толстого — Вараксина и Карпова, из многочисленных выступлений самого А. Толстого, из его статей и т. д. и т. п. При всем подчас очень интересном содержании их в таком нагромождении они производят явно «сырое» впечатление.

Центральное место в книге об А. Толстом занимает вторая глава, претендующая на широкую постановку ряда проблем, связанных с романом «Петр I». Сама Мессер придает ей, повидимому, немаловажное значение, судя по тому, что она возвращается к ней уже не первый раз: до этого в виде отдельной статьи она напечатана была в ленинградском сборнике «Борьба за стиль», а еще немного раньше в одном из журналов. Написанная несколько лет тому назад под влиянием некоторых ошибочных положений так называемой школки Покровского, статья эта изобиловала такими критическими перлами: «Неоспоримо положение — история есть политика, обращенная в прошлое. Этот тезис безусловен и для истории, воспроизведенной в художественных образах, в частности и для исторического романа»[1]. Последний вариант статьи, который мы имеем в рецензируемой книге об А. Толстом, к счастью, разгружен критиком от наиболее неправильных, резких социологистических формулировок, но все же она переработана недостаточно.

К замечательному роману «Петр I», к оценке его богатого исторического содержания Мессер подходит лишь с о б щ е й исторической схемой. За всеми ее рассуждениями о неполноте исторических картин и образов А. Толстого не чувствуется того серьезного знакомства с историей, которое в данном случае действительно могло бы подсказать ей ряд интересных наблюдений над романом. Нельзя все-таки оценивать большое историко-художественное произведение, ограничиваясь прочтением нескольких страниц из популярного учебника истории Шестакова. Между тем, явно переоценивая в главе о «Петре I» значение крестьянской революции в этом периоде, Мессер не привлекает почти никакого нового конкретного исторического материала, сопоставление с которым дало бы возможность читателю глубже разобраться в творческой работе А. Толстого над эпохой.

С какой-то непонятной настойчивостью Мессер неоднократно старается подчеркнуть отличие романа А. Толстого от лубочной исторической литературы, от псевдоисторических штампов третьесортной беллетристики. Это производит впечатление совершенно лишних и ненужных усилий, так как разница эта и без того очевидна читателю. Гораздо интереснее было бы раскрыть оригинальность художественной манеры А. Толстого на основе сопоставления его с другими крупными представителями современной исторической прозы, например, с Чапыгиным, Г. Штормом, О. Форш и т. д., а этого Мессер как

[1] См. «Борьба за стиль», сборник статей, Л., 1934, стр. 177.

раз не делает. Попытки найти специфические признаки новой структуры романа А. Толстого в том, что в «Петре I» «массовые сцены... работают на формирование характеров», что «типические характеры и типические обстоятельства как бы поменялись в нем обычными местами» и, наконец, что в «Петре I» «во всей силе выступает вопрос о борьбе тенденций реализма социалистического с тенденцией реализма буржуазного» — эти попытки кажутся нам мало убедительными.

Намерения критика, сформулированные им в начале главы, — осветить поэтику исторического жанра у А. Толстого, раскрыть своеобразие стиля «Петра I» — оказываются, таким образом, в дальнейшем забытыми и невыполненными. Правда, на протяжении двух-трех страниц Мессер пытается несколькими примерами из «Петра I» проиллюстрировать «роль исторической детали в романе А. Толстого», но к какому скудному, неопределенному выводу приходит она в результате: «Каждый раз деталь — не самоцель, а средство выражения внутренней темы данного эпизода», «каждая... деталь у него подчинена конкретному действию». Но ведь, руководствуясь этим принципом, писало громадное большинство крупных наших писателей, в сущности говоря — все классики.

Часто бывает так, что критик облюбовывает какой-нибудь особенно понравившийся ему термин, какое-нибудь одно, свое, словечко и начинает исключительно часто прибегать к нему. Хорошо, если это оправдывается стремлением к ясности, к наибольшей выразительности текста; хуже, если это, наоборот, вытекает из простого оригинальничанья или играет роль так сказать «затемняющей» формулы в изложении. Именно такой случай имеем мы в книге об А. Толстом Раисы Мессер. В характеристике «Хождения по мукам», «Петра I», повести «Хлеб» Мессер явно злоупотребляет словечками «масштаб», «масштабность», повторяя их чуть ли не через каждый абзац. Она говорит о «масштабе личности Петра», изображенного Толстым (стр. 106), о «росте масштаба политического мышления А. Толстого» (стр. 44), о тематическом масштабе в «Хлебе» (стр. 136), о «большом масштабе чувства» самого писателя (стр. 126), о «государственном масштабе фильма «Петр I» (стр. 105). Наконец, отвлекаясь уже от произведений А. Толстого, она говорит о масштабности других писателей — о глубине и масштабе «Грозы» Островского и «Господ Головлевых» Щедрина (стр. 103).

Лишь с трудом, постепенно присматриваясь к этим бесконечно повторяющимся словечкам «масштаб», «масштабный», улавливаем мы, что критик имеет здесь в виду такие в сущности общепризнанные особенности писательской манеры А. Толстого, как склонность его к «мышлению большими социально-историческими категориями», как широкий характер его исторических картин, широту его социальной типизации. Безусловно необходимо и важно отмечать все это, но нужно говорить обо всем этом, соблюдая гораздо большую четкость терминологических границ. И вообще, если уж фиксировать на этом внимание читателя как на новом качестве советской исторической прозы, то одновременно с этим нужно обязательно подчеркивать характерный для романа «Петр I» исторический оптимизм его автора.

Поспешный характер работы критика над отдельными частями книги сказался еще в том, что многие места ее написаны удивительно невыразительным, неряшливым, а иногда чересчур развязным языком: «В преодолении использования исторической детали как нагромождения кучи оперного реквизита, в подчинении такой детали отношениям, характерам, положениям — стилевая победа Ал. Толстого как советского исторического романиста». Или: «Ал. Толстой бьет оперную олеографию на ее собственной территории». Все эти фразы приходится перечитывать по три раза, прежде чем начинаешь понимать, о чем идет у критика речь. «Сорочьи сказки» А. Толстого «выглядят этакой прянично-пейзанской клюквой» (стр. 9), «колоссальный территориальный разгон» романа А. Толстого «Восемнадцатый год» (стр. 28). Всеми этими языковыми «клюквами» Раисы Мессер не мешало бы в свое время заняться повнимательней редактору книги.

И, наконец, еще одно последнее замечание. Следовало бы в конце книги для особо интересующихся творчеством А. Толстого дать небольшую библиографическую сводку — краткий список основных рецензий и критических статей об А. Толстом и вместе с тем перечень его художественных произведений.

Памяти В. Р. Гриба

ОТ РЕДАКЦИИ

Сотрудники редакции «Литературного обозрения» лишились талантливого редактора, прекрасного товарища и друга. Со дня основания журнала Владимир Романович Гриб редактировал отделы истории и теории литературы нашего журнала и сумел придать этой важнейшей работе высокую принципиальность. В течение 4-х с половиной лет своей работы Владимир Романович воспитал немало молодых исследователей и критиков, для которых он был строгим и чутким руководителем.

Смерть Владимира Романовича — тяжелая потеря для нашего журнала и для советского литературоведения и критики.

Н. Бородина, И. Верцман, Г. Виноградов, Ф. Левин, З. Прокофьева, М. Сергиевская, Е. Урланис, Я. Фрид.

Владимир Романович Гриб

Чтобы говорить о нем, хочется найти самые теплые, самые хорошие слова. Ведь он был не только любимым преподавателем, лекции которого мы слушали с восхищеньем, не только чудесным руководителем семинара, не только талантливым ученым, чьи статьи о литературе мы глубоко изучали. Он был нам близким и родным человеком, другом, который никогда не отказывал в советах и помощи и, будучи очень занят, никогда не жалел для нас времени. Исключительно обаятельный человек, он умел каждому внушить доверие и уважение к себе, интерес к своему предмету. Он искренно радовался нашим успехам, хорошему ответу на экзамене, интересному докладу на семинаре. На групповых вечерах он веселился вместе с нами, от души хохотал над остротами, подчас направленными и в него самого. Мы восхищались им, мы радовались и гордились тем, что мы — его студенты, мы очень его любили.

———

Неизбежный стакан с водой на кафедре, над кафедрой легкий дымок папиросы, — Гриб читает нам лекцию. Нет, он не читает, он запросто и негромко беседует с аудиторией. Ни одного эффектного жеста, ни одной пустой, но звонкой фразы, ничего надуманного и неестественного. Простота, логическая ясность в развитии мыслей (и каких мыслей! их не найдешь ни в одном учебнике), тонкий юмор, которым пронизано повествование и который придает ему необычайное очарование. В голове рождаются ответные мысли, переживаешь эстетическое наслаждение. А порой Гриб увлечется и выйдет за рамки «своего века». Какие интересные, какие замечательные вещи слышали мы о Бальзаке, о лирике Пушкина, о Блоке, о «Чапаеве».

———

Семинар по Мольеру. Здесь говорит не только Гриб, здесь каждый имеет слово, и как раз Гриб говорит меньше всех — он слушает. Иногда интересным вопросом, меткой репликой он разжигает дискуссию и потом внимательно следит, как вокруг него бушуют страсти. После обсуждения он сперва подробно разбирает и оценивает доклад, а потом каждое из выступлений. Его указания всегда точны, конкретны, критика беспощадна, но с какой радостью отмечает он интересную мысль, оригинальное решение проблемы.

Гриб великолепно знает каждого своего студента, его способности, его интересы. В этом ему помогает не только семинар, но и коллоквиум, который проводится совсем особым образом, — это беседа с Грибом наедине: что вы прочитали из моего курса? Какой писатель вам больше всего нравится? Почему? А как вы смотрите на эту книгу? Над чем вы работаете самостоя-

тельно, какие у вас затруднения в этой работе?

В этом помогают ему консультации и беседы у него на дому. Редкий студент не побывал в маленькой комнатке на улице Воровского.

На семинаре зародилась мысль — написать под руководством Гриба и на основе его курса учебник по истории литературы XVII и XVIII веков. Гриб подхватил ее с радостью и, конечно, не потому, что наша помощь была бы ему необходима. Скорее всего наоборот — это отняло бы у него массу времени, но здесь была возможность для большой самостоятельной работы студентов, а это Гриб ценил больше всего, считал для нас самым полезным. Наш замысел тогда не удалось осуществить, но не один из нас мечтал когда-нибудь потом работать над учебником вместе с Грибом. Больно думать, что теперь эта мечта невыполнима.

Сессия — не самая приятная пора студенческой жизни. Однако какое удовлетворение, сколько пользы приносит нам экзамен у Гриба. Три вопроса, и ни на один из них вы не найдете ответа в тетради с лекциями. Они составлены так, чтобы нас самих заставить думать, а не только пересказывать чужие мысли. Гриб безжалостно залезает во все уголки наших знаний, все вытаскивает на свет. И уж если он ставит «отлично», то вы можете быть уверены, что эта отметка вами заслужена. Никто, пожалуй, не экзаменовал нас строже, серьезнее и основательнее, чем Гриб, и никому в то же время не было так приятно сдавать экзамен.

Когда мы думали о нашей работе в отдаленных, быть может, от Москвы городах, то пусть далеко впереди, но неизбежно предполагалось: приехав в отпуск в Москву, обязательно пойти к



Владимиру Романовичу, поделиться с ним первым опытом, разрешить трудные вопросы, услышать ободряющие слова, умные и полезные советы. Мы знали, что Гриб будет рад нам и никогда не откажет в этом.

Теперь Владимира Романовича больше нет. Прощайте, Владимир Романович, прощайте, наш любимый учитель, наш дорогой друг, наш старший товарищ! Нам всегда будет дорога память о Вас, как были дороги Вы сами!

А. Гецелович, Л. Зильберман, С. Карпинский, Л. Левертов, Е. Левин, Я. Лесюк, Ф. Наркирьер, Т. Рузская, Ю. Солитерман.

Литературное наследие В. Р. Гриба

В. Р. Гриб умер 31 года от роду. Меньше десяти лет посвятил он научно-исследовательской деятельности в области западной литературы. Но за этот короткий срок он сделал так много, что можно с уверенностью говорить о работах В. Р. Гриба как об одном из новых и значительных разделов марксистской литературной науки.

Его работы о Лессинге (предисловие к «Лаокоону» — 1933 год, «Теория реализма у Лессинга» — 1936 год, предисловие к «Гамбургской драматургии» — 1938 год), о Бальзаке (предисловие к

«Шагреневой коже» — 1935 год, к «Евгении Гранде» и «Мировоззрение Бальзака» — т. XIII, собр. соч., 1938 год), о Расине, Прево и Лопе де-Вега, несомненно, являются лучшими из всего имеющегося на эту тему в нашей литературе.

Все, что написано В. Р. Грибом, обладает не только бесспорными научными достоинствами; в каждой статье, в каждой мысли сказывается высокая идейность и смелая творческая индивидуальность автора.

Большевистская партийность была ведущим принципом во всей работе Владимира Романовича. Ничто не было так чуждо ему, как претенциозный гелертерский профессионализм, узко цеховая «литературоведческая» ограниченность.

Характерен самый выбор тем. Лессинг—великий просветитель, чей образ стал символом подлинного воинствующего гуманизма, безупречной нравственной чистоты и неустанного подвижнического труда. Бальзак — глубокий, беспощадный реалист, суровый обличитель всех язв капиталистической цивилизации. Расин — величавый и в страдании, скрывавший под строгими покровами классической трагедии тоску о человеческом счастье, об истине... Их мысли, их судьбы по-настоящему волновали молодого ученого-большевика прежде всего потому, что в творчестве этих величайших мыслителей-художников он находил глубокие философские и этические принципы, критический и творческий опыт, который в свете марксистского анализа должен стать необходимым элементом в развитии социалистической культуры и коммунистической морали.

Глубокий интерес к философско-историческим и этическим проблемам пронизывает все статьи В. Р. Гриба. И каждая из них является творческим применением марксистско-ленинской теории к конкретным вопросам литературы и эстетики.

С прозрачной ясностью, с предельной скрупулезной точностью прослеживает Владимир Романович все сложные извилины противоречивого мировоззрения Бальзака.

«...обвинительный акт Бальзака против буржуазной цивилизации закончен. Все ее неизлечимые болезни, пороки и язвы собраны им и изучены с поражающей полнотой и многосторонностью. Со всех точек зрения — политической, хозяйственной, моральной, культурно-гуманистической — господство буржуазии никак нельзя признать нормальным путем развития человечества. Современное положение вещей, дьявольское господство эгоизма, денег внушает Бальзаку ужас и опасение за будущее общества: «Во что превратятся через пятьдесят лет сами нации при таких порядках!» Что же тут верить либеральным россказням о безусловном превосходстве новейшей цивилизации над старым режимом! Наоборот, их сравнение оказывается во многих, и притом важнейших, отношениях далеко не в пользу буржуазного общества. Так, вместе с разрушением феодально-патриархального уклада разрушаются единственно возможные и прочные основы общественного порядка, все те формы связей между людьми, которые чужды расчету и эгоизму, покоятся на традиции, авторитете, повиновении, любви. В этом смысле прежнее дворянское общество является для Бальзака «образцовым обществом» (Энгельс), и его гибель он рисует как великую историческую трагедию, как гибель вечных законов человеческого общежития вообще. «Его великое произведение, — говорит Энгельс о «Комедии», — непрестанная элегия по поводу непоправимого развала высшего общества; его симпатии на стороне класса, осужденного на вымирание».

«Ни либеральная, ни дворянская партия никогда не могли признать Гегеля или Бальзака вполне своими. Для дворянской критики идеи Бальзака были слишком «либеральными», чтобы она могла вполне сочувствовать им: она всегда подозрительно косилась на этого своего чересчур ревностного сторонника. Для либеральных критиков вроде Тэна, Брандеса, Шахова, Фаге Бальзак был, наоборот, недостаточно «либерален». Они постоянно упрекают его в пессимизме, в недостатке «трезвости», в неверии в «прогресс», особенно в этом последнем смертном грехе. Это, разумеется, не случайно. Ход рассуждений Бальзака, его метод резко противоречили его выводам, его системе. Это консервативное учение по своим **внутренним тенденциям было сильнейшим разрушительным орудием собственнического общества**. Будучи как художник, подобно Гегелю, великим мастером исторической диалектики, Бальзак не оставил камня на камне в капиталистическом обществе, показав вместе с тем внутреннюю негодность «доброго старого времени». Могли ли наиболее дальновидные их защитники поверить Бальзаку, когда он после этого уверял

их (хотя и вполне искренне), что он противник «разрушителей основ»?

Объективный смысл творчества Бальзака первыми оценили по достоинству именно основоположники пролетарского мировоззрения, в то время как для современной ему буржуазной критики он был только одним из «не оправдавших надежды». Известно, как высоко ценили Маркс и Энгельс не только художественный талант Бальзака, но его глубокий анализ, беспощадную резкость, его несравненное хирургическое искусство вскрывать до дна все язвы современного общества. Они видели в нем не только источник художественного наслаждения, но и богатую сокровищницу глубоких мыслей и наблюдений, ценную помощь для своей теоретической работы. Без «Человеческой комедии» первая глава «Коммунистического манифеста», быть может, звучала бы не так ярко и полнокровно.

Поэтому, отбросив в сторону все то, что в Бальзаке было результатом ограниченности его времени, мы чтим его за то, что, по словам Гюго, «он, быть может, сам того не сознавая и не желая, принадлежит к могучей расе революционеров», за то, что «он вступил в бой со всем современным обществом»— в тот бой, который с иными целями, вооруженные иным оружием, продолжаем мы и доведем его до победы» (Бальзак. Собр. соч. Гослитиздат, 1939, стр. XIX и LI).

Эта работа, как и все, написанное Владимиром Романовичем, является образцом идейного и научного, подлинно критического освоения того культурного наследства, без которого немыслимо всестороннее развитие нашей социалистической культуры.

В успешной борьбе советской критики против вульгарных социологов научные труды В. Р. Гриба, так же как и его полемические выступления, сыграли выдающуюся роль.

Своеобразными особенностями литературных работ Владимира Романовича, четко определяющими его творческую индивидуальность, были прежде всего— стройность композиции, ясность мысли, простота в изложении самых сложных и отвлеченных концепций, спокойная, уверенная логика и тщательная аргументация каждого положения, каждого вывода. Больше всего ненавидел он пресловутое «блистание эрудицией», беспредметное украшательство.

Неустанно и буквально самозабвенно работая, изучая творчество великих мыслителей и художников прошлого, Владимир Романович стремился к тому, чтобы приблизить их наследство к нам и лучшее в нем сделать достоянием советской науки. Но сам он никогда не мог и не хотел стать «узким специалистом», кабинетным теоретиком, обращающим свой взор только в прошлое. Он неоднократно выступал по вопросам советской литературы. И даже те, кто не согласны с отдельными положениями этих работ, не могут отрицать того, что их отличительным признаком является высокая идейная принципиальность. В них мы видим не часто встречающуюся прямоту, исключающую всякие оговорки и недомолвки, требовательность, не признающую никаких скидок, выдержанный до конца критерий социалистической этики, критерий реализма.

Разбирая произведения советских писателей, Владимир Романович оставался прежде всего коммунистом и гражданином. На этом основывалось его непримиримое отвращение ко всякой фальши, искусственности, фразерству, прикрывающим внутреннее равнодушие. Он всегда резко ополчался против превознесения «формальных достоинств» произведения над его идейным содержанием, считая всякую творческую неудачу прежде всего признаком идейной неполноценности, и с нею он связывал представление о моральной чистоте художника. Мораль, «совесть» художника была для Владимира Романовича проблемой мировоззрения, проблемой с о ц и а л ь н о й и и с т о р и ч е с к о й.

Рассматривая сейчас все написанное Владимиром Романовичем (а многое, в том числе значительная часть его докторской диссертации о Бальзаке, статьи о Расине, записи лекций по истории западной литературы XVII—XVIII вв., заметки о театре испанского барокко, еще нигде не опубликовано), можно с полной уверенностью утверждать, что в его лице советская наука потеряла молодого, но уже вполне зрелого ученого-большевика, исследователя, скромного и оригинального, требовательного к себе, но отважного, пытливого и умевшего дерзать.

Студенты МИФЛИ им. Чернышевского подготавливают сейчас издание курса лекций В. Р. Гриба. Необходимо, помимо этого, в ближайшее время издать отдельной книгой все или хотя бы основные его работы.

Л. Копелев

НОВОСТИ
ЛИТЕРАТУРЫ и ИСКУССТВА

По издательствам

«Маяковский начинается»

К десятилетию смерти Вл. Вл. Маяковского издательство «Советский писатель» выпускает новую большую поэму Николая Асеева «Маяковский начинается».

«Маяковский»

Институт мировой литературы им. А. М. Горького подготовил к печати большой сборник, посвященный В. В. Маяковскому.

Содержание сборника разделено на две части. Первая состоит из неопубликованных или малоизвестных материалов. В числе их печатаются письма Маяковского к К. И. Чуковскому и Л. Ю. Брик, не вошедший в полное собрание сочинений поэта очерк «Чешский пионер», поправки Маяковского на корректурных листах пятой главы поэмы «Война и мир» и др.

Второй раздел образуют исследования о Маяковском. Здесь помещены работы и статьи В. Перцова, Л. Тимофеева, А. Февральского, Н. Харджиева, В. Катаняна, В. Тренина. Работа В. Перцова «Товарищ Константин» представляет главу из научной биографии поэта. В ней освещается малоизученный период революционной деятельности Маяковского. В статье Л. Тимофеева «Вопросы поэтики Маяковского» намечаются некоторые вехи для уяснения вопроса о месте и роли поэзии Маяковского в русской литературе XX века и устанавливается единство мотивов в творчестве Маяковского и Горького.

А. Февральский в статье «Мистерия-Буфф» знакомит с литературной и сценической историей этого произведения и раскрывает связь пьесы с традициями народного театра.

Очерк В. Катаняна «Маяковский за границей» рисует живую картину деятельности «полпреда советской поэзии» за рубежом.

Статья Н. Харджиева «Маяковский и живопись» показывает органическую связь литературных дебютов поэта с его интересами в области живописи. Изобразительно-живописную основу ранних поэтических опытов Маяковского автор раскрывает на широком фоне взаимоотношений и борьбы различных художественных и литературных группировок того времени.

Издает сборник Гослитиздат.

Альманах молодых писателей

При литконсультации Гослитиздата работает группа молодых прозаиков и поэтов.

Выпускаемая издательством первая книга альманаха молодых писателей в основном составлена из произведений членов этой группы.

В альманахе помещены: роман А. Ноздрина о комсомоле на строительстве метро — «Городок на Яузе» (роман является продолжением книги «Первая линия»), повесть И. Меньшикова «Друзья из далекого стойбища» (о жизни и работе советской молодежи в тундре), повесть О. Неклюдовой «Вундеркинд» (о советских школьниках и воспитании детей), рассказы Г. Коновалова, А. Левченко, Е. Доскач, отрывки из романа о жизни итальянского комсомола Л. Лопатиной, стихи Р. Тамариной, Г. Рублева, В. Кимрякова и П. Шадур.

В альманахе печатаются также стихи периферийных поэтов: Т. Тюричева и М. Львова (Челябинск), А. Смердова (Новосибирск), Колобова (Киров).

Альманах будет выходить три раза в год. Редколлегия его утверждена в следующем составе: Е. Усиевич, С. Маршак, И. Сельвинский, Ю. Крымов, П. Чагин, О. Резник, А. Митрофанов, А. Рудой.

«Строговы»

Гослитиздат выпускает роман молодого писателя Г. Маркова «Строговы».

В романе широко показана сибирская деревня в период русско-японской войны — ее люди, их быт, сибирская природа.

«Эстетика» Гегеля

В ближайшее время в Соцэкгизе выйдет тринадцатый том сочинений Гегеля. В томе печатается вторая книга «Эстетики». Перевод Б. Столпнера.

«Шота Руставели и его поэма»

Выходящая в издательстве «Советский писатель» книга В. Гольцева «Шота Руставели и его поэма» представляет собой небольшой критико-монографический очерк о великом грузинском поэте.

Автор пытается дать в систематизированном виде ряд сведений о Руставели и выявить основные особенности его поэмы. В книге использованы малоизвестные и неопубликованные на русском языке материалы.

«Творческая лаборатория Золя»

В издательстве «Советский писатель» выходит книга М. Эйхенгольца—«Творческая лаборатория Золя».

В кратком предисловии автор пишет, что он «стремился отвлечься от обособленного исследования отдельных произведений писателя и предпочел последовательный анализ различных стадий писательской работы, стараясь охватить творчество его в целом».

Анализируя методы и технику литературной работы Золя, М. Эйхенгольц использует результаты своего непосредственного изучения рукописей писателя, хранящихся главным образом в Париже, а также фотокопий, дополнительно снятых для него с неопубликованных до сего времени рукописей.

Главам о писательской работе Золя предпослан очерк об этапах его творчества и эстетике, определяющей особенности его художественного метода.

За рубежом

«Культура и народ»

«Все отличительные свойства Горького — его жизненная сила, его независимость, честность и прямота проявились в этой книге. И эта книга боевая, она полна непоколебимой веры в человечество, в необходимость борьбы и в торжество человеческой воли и разума», — пишет американский журнал «Совьет Рэша ту-дэй» о сборнике статей Горького, впервые выпущенных в английском переводе нью-йоркским издательством «Интернэшенэл паблишерс» под заглавием «Культура и народ». «Заглавие сборника вполне соответствует его содержанию, ибо именно культуре и народу посвящена эта книга. Точкой отправления для нее служит Советский Союз, но выводы и утверждения ее относятся ко всему миру».

«Горький был резок, но тверд и решителен в своих утверждениях. Он боролся с филистерами, с поджигателями войны, с лицемерами, со всеми силами реакции; он требовал, чтобы из общественного организма был извлечен яд, отравляющий его. И он указывал на появление нового человечества и нового гуманизма, предвещал наступление того дня, когда человеком будет создано такое общество и такая культура, которых еще не знала земля».

История «Дэйли уоркер»

К исполнившемуся в этом году десятилетию существования органа английской компартии, лондонской газеты «Дэйли уоркер», редакцией газеты выпущена книга под заглавием «Внутренняя история «Дэйли уоркер».

«Эта небольшая книжка рассказывает о том, как была создана газета, о ее широкой и углубленной борьбе против мощных противников, о том, как она превратилась в первоклассный боевой орган рабочего класса», — пишет известный ирландский драматург Син О'Кэси. — «Эта книжка должна быть у каждого рабочего далеко не цветущей и не прекрасной Англии.

Англия сама по себе достаточно хороша и приятна, но для миллионных народных масс Англия будет черствой, темной и суровой до тех пор, пока рабочие не поймут, что все в стране принадлежит им, и не объединятся и не напрягут всех сил для завоевания всего этого.

В книге сказано, что газета «всегда открыта для рабочего, для старика-пенсионера, для мелкого торговца, для безработного, для жены солдата». Да, конечно, газета открыта для всех, кто называет себя честным именем трудящегося, будь то интеллигент или рабочий, ибо все, кто содействует благоденствию и развитию народа — это люди труда: как Дарвин, так и Ленин, как профессор Холдэйн, так и сталевар и деревенский письмоносец».

Неопубликованные письма Марка Твена

В 1880 году двенадцатилетний американский школьник Д. Боссер послал свое очередное школьное сочинение Марку Твену, заслужившему особую любовь детей вышедшей за четыре года до того книгой «Приключения Тома Сойера». Марк Твен тотчас ответил школьнику подробным дружеским письмом, и между мальчиком и знаменитым писателем завязалась длительная переписка. В первом же письме Марка Твена, помеченном 20 марта 1880 года, он просит своего малолетнего корреспондента: «Пожалуйста, следи за тем, чтобы ни один отрывок из этих личных писем никогда не попал в печать». Эта просьба писателя точно исполнялась Д. Боссером. Несколько лет тому назад Д. Боссер умер, и письма Марка Твена унаследовала жена покойного. Недавно содержание этих писем, пока еще не опубликованных, стало известно некоторым представителям американской печати, по отзыву которых письма эти свидетельствуют о глубокой любви Марка Твена к детям и к природе, в них много характерного для писателя остроумия и юмора.

Новый роман А. Кронина

Получивший в последнее время большую известность, английский писатель, врач по профессии, А. Кронин, два романа которого, «Замок Броуди» и «Звезды смотрят вниз», переведены на русский язык, написал новый роман: «Доктор из Леннокса». В противоположность обычно принятым переработкам романов в сценарии, в данном случае А. Кронин переработал написанный им сценарий для фильма под тем же заглавием — в роман. Фильм по сценарию Кронина скоро будет демонстрироваться в США.

Демонстрация фильма «Щорс» в США

«Щорс — это имя почти легендарного двадцатидвухлетнего украинского революционного полководца, который выступил на борьбу с объединенными силами петлюровских белогвардейцев и иностранных интервентов», — поясняет своим американским читателям нью-йоркский журнал «Совьет Рэша ту-дэй» в статье о демонстрируемом в Америке советском фильме «Щорс». — «Во славу памяти Щорса Александр Довженко создал эпическую поэму, полную драматизма, страсти, гнева и героизма.

Талантливый кинорежиссер Александр Довженко растет с каждым новым создаваемым фильмом. Нет ничего удивительного, что он нашел отличных сотрудников как артистов, так и кинотехников, и поднял их до своего уровня».

Писатель Жак Румэн о войне

Лига американских писателей организовала чествование известного американского писателя и поэта Жака Румэна, изгнанного из своей родины, республики Гаити, после трехгодичного тюремного заключения за борьбу против туземных и иностранных угнетателей своего народа (см. «Литературное обозрение», № 3). Жак Румэн в своей речи призывал американских писателей выступать в защиту всех национальностей, угнетаемых империалистическими странами, и против вступления Соединенных Штатов в империалистическую войну.

«Мы против лицемерного крестового похода во имя свободы, когда эту самую свободу отказываются предоставить Индии, — сказал Жак Румэн. — Мы против кровавого карнавала священной войны за демократию, когда Африке и Индо-Китаю не дают возможности пользоваться даже самыми скромными демократическими правами.

Анализ характера этой войны, которая грозит раздавить нас, и ее воздействия на современную историю американского народа, кажется мне задачей более насущной, чем с профессиональным усердием сдувать пыль с архивных документов или ораторствовать о будущем литературы. Кто не против войны, тот за войну. Голоса всех людей доброй воли в Америке должны слиться в единую симфонию и возвестить о непоколебимом решении всех американцев охранять неоценимые сокровища человечества — мир и свободу».

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПРАВОЧНИК

Новые книги

Советская литература

АЛИБЕГОВА, И. — Маски (Смерть Лермонтова). Драма в 4 актах. М.—Л. «Искусство». Стр. 88. Тираж 2 000. Ц. 1 руб. 50 коп.

АЛФЕРОВ-ВОЛЖАНИН, В. — Пчелиная роща. Рассказ. Куйбышев. Облиздат (Б-чка «Волжской нови»). Стр. 24. Тираж 10 000. Ц. 25 коп.

ГОРЬКИЙ, М. — Дачники. Сцены. М.—Л. «Искусство» (Б-ка мировой драматургии). Стр. 168. Тираж 5 000. Ц. в переплете 3 руб. 50 коп.

ДЮБИН, В. — Камрад. Рассказы. Майкоп. Адыгнациздат. Стр. 124. Тираж 5 000. Ц. 2 руб.

ИЕВСКИЙ, П. — Мать. Рассказы. Куйбышев. Облиздат (Б-чка «Волжской нови»). Стр. 36. Тираж 10 000. Ц. 35 коп.

КОЖЕВНИКОВ, В. — Степной поход. Повесть. Рис. В. Щеглова. М. Трансжелдориздат. Стр. 136 с илл. Тираж 10 000. Ц. в переплете 4 руб.

КОФАНОВ, П. — Егор Мурлычев. Очерк. Ростов н/Д. Ростиздат. Стр. 100. Тираж 10 000. Ц. 2 руб. 25 коп.

ЛИНЕВСКИЙ, А. — Как это было (Партизаны Беломорья). Повесть. Петрозаводск. Каргосиздат. Стр. 172. Тираж 10 000. Ц. 6 руб. 25 коп.

Литературный Крым. Симферополь. Крымгиз. Стр. 120. Тираж 5 000. Ц. 3 руб.

МАЯКОВСКИЙ, В. В. — Полное собрание сочинений. В 12 томах. Под общей ред. Н. Н. Асеева и др. Т. I. Стихи, поэмы, статьи 1912—1917. Ред. и комментарии Н. Харджиева. М. Гослитиздат. Стр. 504 с илл. Тираж 20 000. Ц. в переплете 11 руб.

МАЯКОВСКИЙ, В. — Стихи о родине. М. «Сов. писатель». Стр. 32. Тираж 20 000. Ц. 75 коп.

МИНДЛИН, Э. — Три рассказа. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 31). Стр. 48. Тираж 50 000. Ц. 20 коп.

Молодые годы. Литературно-художественный сборник. Посвящается 25-летию УзССР. Ташкент. Детюниздат УзССР. Стр. 296. Тираж 5 000. Ц. в переплете 6 руб. 50 коп.

МОСКВИН, Н. — Двадцать пять рассказов. М. «Сов. писатель». Стр. 264. Тираж 10 000. Ц. в переплете 4 руб.

На колхозной земле. Сборник очерков. Ростов н/Д. Ростиздат. Стр. 92. Тираж 7 000. Ц. 2 руб. 80 коп.

РЕШЕТ, В. — Обыкновенные люди. Пьеса в 1 д. Киев. Центр. дом народного творчества Украины (Б-чка художественной самодеятельности). Стр. 16. Тираж 4 000. Ц. 1 руб.

РОТКО, В. — Кубанцы. Пьеса в 4 д. Режиссерский комментарий Б. А. Бабочкина. М.—Л. «Искусство». Стр. 148. Тираж 10 000. Ц. в переплете 2 руб.

САВВАТЕЕВ, А. — Рассказы о прошлом. Куйбышев. Облиздат (Б-чка «Волжской нови»). Стр. 44. Тираж 10 000. Ц. 40 коп.

СЕВЕРОВ, П. — Страницы жизни. Рассказы. Киев. Гослитиздат Украины. Стр. 56. Тираж 10 000. Ц. 40 коп.

СЕРМАН, Б. — Стихи. Симферополь. Крымгосиздат. Стр. 32. Тираж 30 000. Ц. 1 руб.

СЛАВИН, Л. — Рассказы. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 36). Стр. 48. Тираж 50 000. Ц. 20 коп.

СОЛОВЬЕВ, Л. — Солнечный мастер. Рассказы. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 55). Стр. 48. Тираж 50 000. Ц. 20 коп.

ШЕНГЕЛИ, Г.—Избранные стихи. 1914—1939. М. Гослитиздат. Стр. 240. Тираж 10 000. Ц. 4 руб. 75 коп.

ЯКОВЛЕВ, П. — Девушка с хутора. Роман. Рис. А. Е. Глуховцева. Ростов н/Д. Ростиздат. Стр. 256 с илл. Тираж 10 000. Ц. 6 руб. 25 коп.

Литература народов СССР

БЕЛИАШВИЛИ, А. — Новеллы. Пер. с грузинского. Тбилиси. «Заря Востока». Стр. 258. Тираж 10 000. Ц. в переплете 3 руб. 25 коп.

ВИЛЬХОВЫЙ, П. — Письма Паши Яблуненко. Авториз. пер. с украинского Л. Езерницкого. Киев. Гослитиздат Украины. Стр. 48. Тираж 10 000. Ц. 40 коп.

ЦВЕЧАДЗЕ, Р. — Белорусские новеллы. Пер. с грузинского. Тбилиси. «Заря Востока» (Б-чка грузинской художественной литературы). Стр. 70. Тираж 10 100. Ц. 80 коп.

ЛУРЬЕ, Н. — Шесть рассказов. Пер. с еврейского. Киев. Укргоснацмениздат. Стр. 40. Тираж 10 000. Ц. 50 коп.

ШЕХТМАН, Э. — Гавриил Баяр. Рассказ. Пер. с еврейского Б. Маршак. Киев. Укргоснацмениздат. Стр. 64. Тираж 10 000. Ц. 70 коп.

Иностранная литература

ГАЙ, Ю. — Иметь. Пьеса. Пер. с немецкого А. Дейча. М.—Л. «Искусство». Стр. 92. Тираж 2 000. Ц. 1 руб. 50 коп.

Турецкие рассказы. Сборник. Под общей редакцией и с предисл. Л. В. Никулина. М. Гослитиздат. Стр. 332. Тираж 10 000. Ц. в переплете 8 руб. 50 коп.

ЭРЛИХ, Л. — Джон Браун. Пер. с английского А. Д. Гуревича. Предисл. П. Туэй. Примечания Е. Д. Кантора. М. Гослитиздат (Исторические романы, № 13). Стр. 334 с илл. Тираж 50 000. Ц. в переплете 4 руб.

Литературное наследство

ГЮГО, В. — Собор Парижской богоматери. Пер. с французского Н. А. Коган. Под ред. С. И. Рошаль. Примечания Л. В. Венкстерн. Т. II. М. Гослитиздат (Исторические романы, № 12). Стр. 288 с илл. Тираж 50 000. Ц. в переплете 3 руб.

КОЛЬЦОВ, А. В. — Избранные произведения. Под ред. В. Тонкова. Воронеж. Облиздат. Стр. 156. Тираж 10 200. Ц. в переплете 6 руб.

ОСТРОВСКИЙ, А. Н. — На бойком месте. Комедия в 3 д. Режиссерск. комментарий И. М. Рапопорта. М.—Л. «Искусство» (Репертуар самодеятельного театра). Стр. 64. Тираж 4 000. Ц. в переплете 3 руб.

ШЕВЫРЕВ, С. П. — Стихотворения. Вступ. статья, ред. и примечания М. Аронсона. Л. «Сов. писатель» (Б-ка поэта). Стр. XXXII+240. Тираж 3 000. Ц. в переплете 8 руб. 50 коп.

Биографии и мемуары

АНТУАН, А. — Дневники директора театра. 1887—1906. Общая ред. А. А. Гвоздева. Пер. и вступ. статья А. Г. Мовшенсона. М.—Л. «Искусство». Стр. XXXII+504 с илл. Тираж 5 000. Ц. в переплете 14 руб. 25 коп.

Литературоведение

ЛЕЖНЕВ, И. — Н. Г. Чернышевский. М. «Правда» (Б-ка «Огонек», № 65—66). Стр. 96. Тираж 50 000. Ц. 40 коп.

МАТОРИНА, Р. П. — Рукописи Н. А. Некрасова. Каталог. М. Соцэкгиз (Библиотека СССР им. Ленина). Стр. 80. Тираж 1 500. Ц. 4 руб. 25 коп.

МЕНДЕЛЬСОН, М.—Марк Твен. М. «Мол. гвардия» (Жизнь замечательных людей, № 3). Стр. 272 с илл. Тираж 50 000. Ц. 3 руб. 50 коп.

МИШАКОВА, О. П. — О плане издания детской литературы в 1940 году. Доклад на X пленуме ЦК ВЛКСМ 21 дек. 1939 г. М. «Мол. гвардия». Стр. 40. Тираж 50 000. Ц. 30 коп.

Русские писатели о литературе. XVIII—XX вв. Отрывки из писем, дневников, статей, записных книжек, художественных произведений. Под общей ред. С. Балухатого. В 3 томах. Т. II. Л. «Сов. писатель». Стр. XXXII + + 516. Тираж 10 000. Ц. в переплете 16 руб.

СЛЕТОВ, П. — Беседы с начинающим писателем. М. «Сов. писатель». Стр. 104. Тираж 10 000. Ц. в переплете 1 руб. 50 коп.

Ученые записки Северо-Осетинского государственного педагогического института имени Коста Хетагурова. Юбилейный выпуск, посвященный 80-летию со дня рождения осетинского народного поэта Коста Хетагурова. Орджоникидзе. Госиздат Северо-Осетинской АССР. Стр. 128. Тираж 3 500. Ц. 3 руб.

Государственное издательство «Художественная литература» — И. о. отв. редактора **Ф. ЛЕВИН**

Адрес редакции: Москва, 9, Тверской бульвар, 25. Тел. К. 1-64-30

Выпуск. Санникова. Сдано в произв. 9/II 1940 г. Подп. к печ. 10/IV 1940 г.

Бум. 60×92[1]/16 см. Тир. 20 000 экз. Печ. л. 4. Уч.-авт. лист. 6. Зак. № 251. Уполн. Главлита РСФСР № А 21190

Тип. и цинкография Гослитиздата. Москва. 1-й Самотечный пер., 17.

Цена 1 руб.